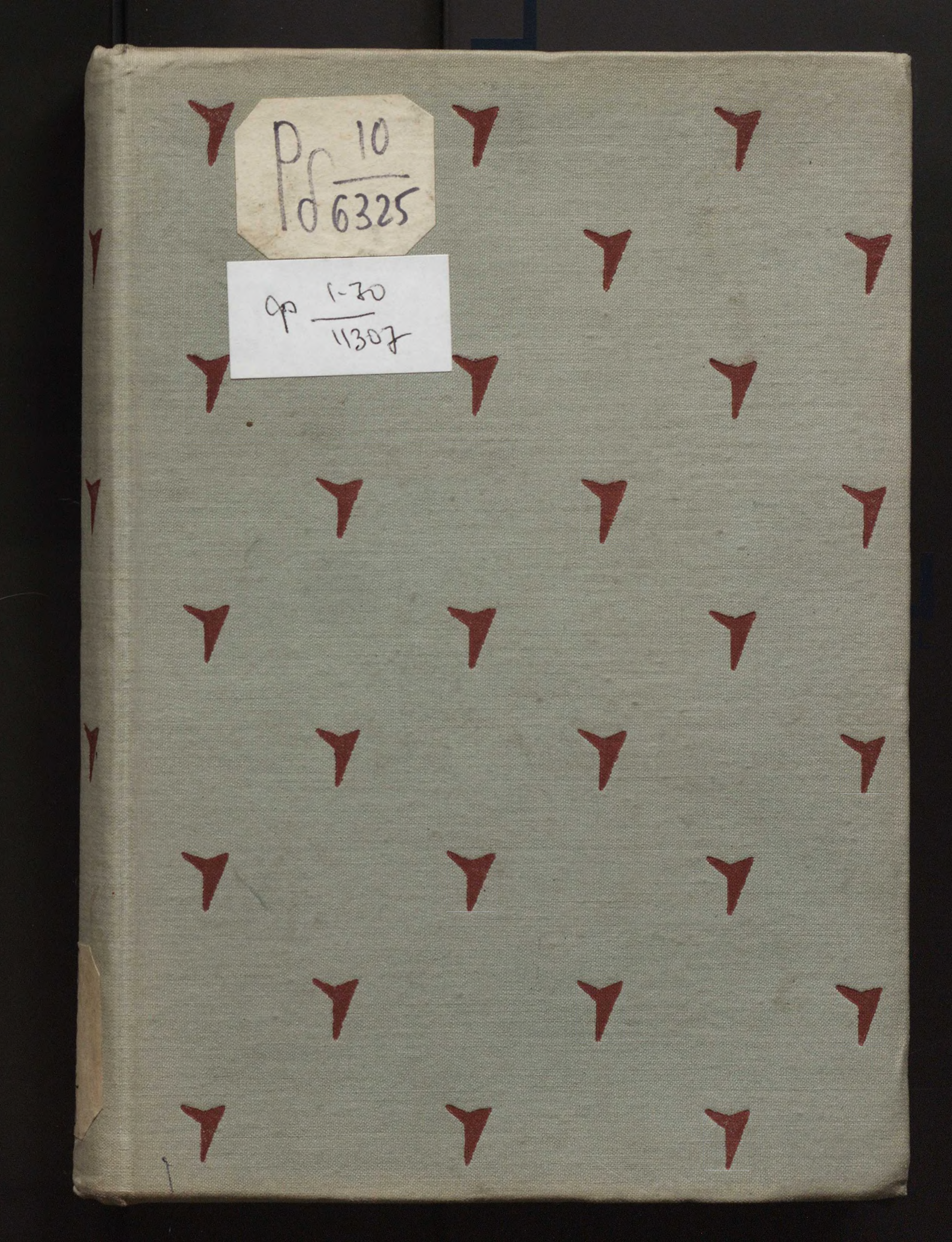


Pd 10/6325
op 1-30/11307


Н. А. РУБАКИН.
EX LIBRIS
ДА
ЗДРАВСТВУЕТ
КНИГА
МОГУЩЕСТВЕННОЕ
ОРУДИЕ
БОРЬБЫ
ЗА
ИСТИНУ
И
СПРАВЕДЛИВОСТЬ

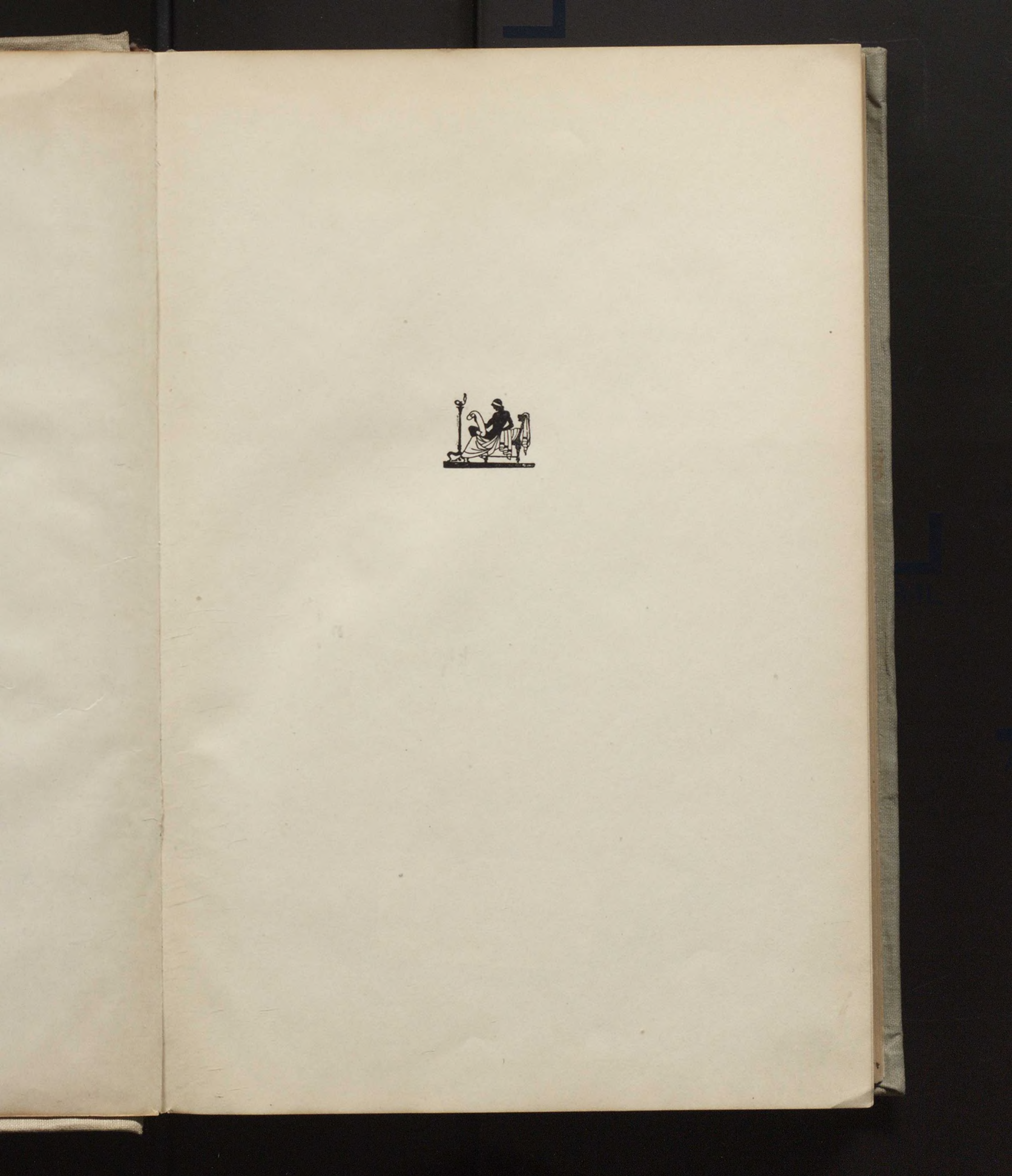
6/5 88 стр все 9 вкл 2

Н. Н. СОБОЛЕВ

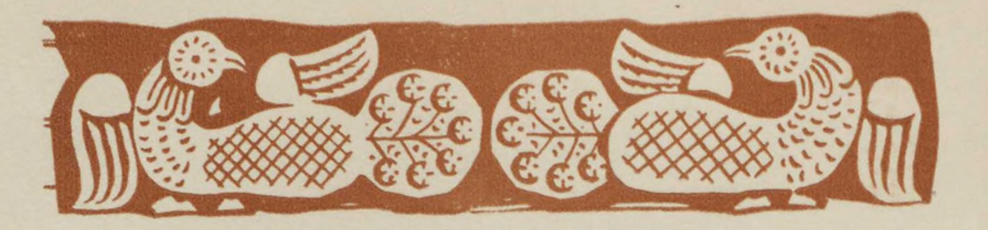
РУССКАЯ НАРОДНАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

ACADEMIA






2007057898



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

и А. М. ЭФРОСА



ACADEMIA

Москва - Ленинград





Н. Н. СОБОЛЕВ

РУССКАЯ НАРОДНАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

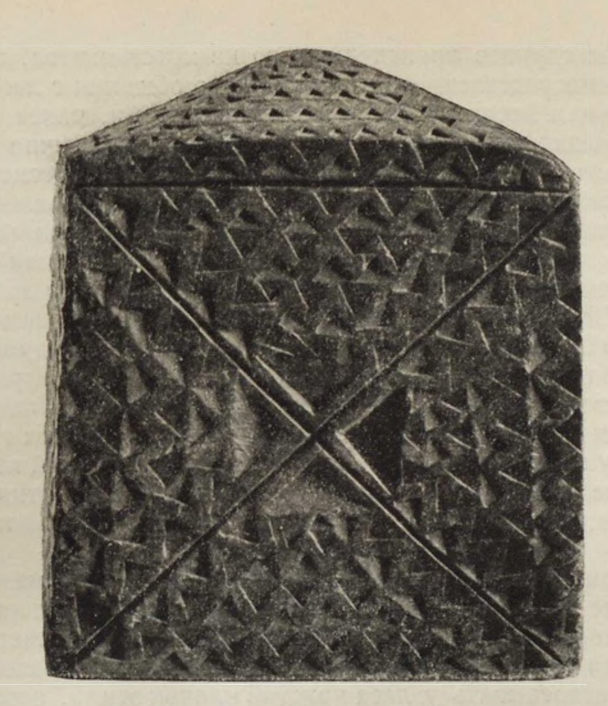


ACADEMIA
1934

Переплет и супер-обложка
Б. В. Шварца

НАРОДНАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ





Коробка, украшенная плоской резьбой.
Москва. Гос. Исторический музей

...Русские выделывают из дерева весьма искусно резные вещи.

Рейтенфельс (1670 г.)

ГЛАВА I

Природа северной и средней полосы СССР в настоящее время и в старину.— Хозяйственное общение народных трудовых масс с лесом.— Лес как материал для построек и их убранства резьбой.— Первобытные инструменты—топор и нож.— Засечки, руны, вырубки и вырезки на дереве.— Бортные знаки.— Изделия из бересты и их украшения.— Резные идолы дохристианской поры, по свидетельству арабских писателей.

Русская резьба, как и всякое народное искусство, является прежде всего детищем определенного хозяйственного уклада. Чтобы понять как следует этот уклад и его роль в зарождении и развитии нашей резьбы, следует вспомнить, что вся работа резчика-художника,

в большинстве случаев происходившего из крестьянства, протекала в условиях непосредственного и постоянного общения с лесом. Наша страна, обильная лесами даже в настоящее время, ранее была ими еще богаче. Недаром в южнорусских летописях ее обычно называли «страна лесная». Еще и теперь, после многих сотен лет бесхозяйственного истребления лесов, имевшего место в дореволюционной России, и после значительного использования их при усиленных темпах современного советского строительства, удобная лесная площадь СССР охватывает до 617 000 000 гектаров, из которых на долю одного только РСФСР, с его северными и центральными районами, приходится 124 000 000 гектаров леса. В среднем, на каждую душу населения в РСФСР приходится 1,93 гектара леса, а в северном районе, где население менее скучено, это отношение увеличивается почти в двенадцать раз, и на душу приходится 25,4 гектара леса. Эти громадные и по сию пору в значительной своей части не освоенные и не обследованные лесные массивы обступают и держат в своих объятиях отдельные поселения, накладывая свой особый лесной отпечаток на крестьянский быт.

Вполне понятно, что ранее, несколько веков тому назад, когда по всей стране лесистость была несравненно сильнее, первоначальным славянским насельникам, оседавшим по бассейну северных рек, озера Ильменя и междуречья Оки и северной Волги, положительно приходилось отвоевывать у леса каждый клочок земли, необходимый для постройки жилища и для сельскохозяйственной культуры. Кажется, в это время не было ни одной отрасли в хозяйстве, которая так или иначе не требовала бы настойчивого трудового общения с лесом: постоянных и долгих обходов лесных чащ, вырубок, просек, расчистки площадей, изучения лесных полян, прогалин и тропинок, тщательного использования предоставляемых лесом естественных богатств. Обычной формулой обозначения границ, отвоеванных в этом лесном океане владений, было: «куда топор, коса и соха ходила». Строившиеся из дерева селения носили названия «деревень», с их характерными определениями: «Дубровка», «Березкино», «Ельня», «Подосинки», «Подсосенки». Когда же лес выжигали под пашню или стройку, появлялись «Пожоги», «Гари», «Пали», «Золино», «Жары» и пр. Увеличивающееся население, ведя постоянную борьбу с лесом, постепенно осваивало занимаемую им площадь для жилья, пашни и огорода, и уже к XVI столетию в теперешней Московской Центральной области значительное пространство земли оказалось освобожденным от лесной чащи. В своей борьбе с лесом русский крестьянин не только вырубал, выжигал и истреблял вообще мешавшие ему лесные заросли, но и постепенно вводил лес в свой хозяйственный обиход, находя в нем удобный, дешевый и обильный материал для удовлетворения всевозможных хозяйственных нужд. «Возле леса жить—голода не видеть», «Лесная сторона не одного волка—и мужика досыта накормит»,—говорят старинные русские пословицы. Из леса получался дешевый и прочный

материал для постройки жилищ и для их отопления; лучинами освещали избу в зимние темные вечера; зола шла для удобрения лесной пашни; деревянные дома строились быстро и хорошо держали тепло. Постоянное соприкосновение с лесным материалом способствовало усовершенствованию технических приемов и способов обработки дерева. Из простого плотничного мастерства, известного еще и теперь в большей или меньшей степени каждому крестьянину, возникли и развились более сложные отрасли обработки дерева—столярное, резное и наконец уже впоследствии токарное дело, которое, как можно заключить из обследования произведений русской художественной промышленности, появилось в России не ранее конца XVI или начала XVII века. Резные примитивные изделия утилитарного характера, обслуживавшие необходимые потребности быта с древнейших времен и сохранившиеся в некоторых районах страны до наших дней, были не сложны. Наиболее широкое применение, благодаря своей устойчивости, имел рогатчатый отрез дерева. Он встречается не только при раскопках, но и до сих пор бытует в деревне и разделяется на три вида: корень с частью ствола, корень с частью разветвлений и раздвоенные или растроенные ветви. Для примитивных орудий земледелия и домашнего обихода служит длинная ветвь или ствол с разветвлениями: рогатина, вилы, соха, подсошка и подсоха. Ветвь с оставленными ответвлениями снизу дает крюк или крючок; две ветви с коротким стволом—руль, вийю; пень с короткими обрубленными корнями—курьи ножки, ступу и т. п. Ствол с одним оставленным корнем служил для устройства первобытного украшения—конька на гребне крыши. Любопытно, что эти примитивы из дерева и до сих пор живут в крестьянском быту. Исследовавшая их в 1927 году Н. В. Валукинская насчитывает 49 видов применения подобных примитивов в различных районах одной только Воронежской губернии[1]. Лес был не только колыбелью всех промыслов по обработке дерева, но в нем зародились и те начала русского искусства, которые вошли в среду этих промыслов. Здесь начались первые попытки графического воплощения окружающей природы, навеянные привольем лесной глуши и фантастическими образами, связанными с религиозными представлениями. Любовно и внимательно подходит к лесу русский фольклор, черпая из него богатый материал для сравнений и всякого рода картинных выражений. Почти каждая лесная порода отмечена в нашем фольклоре постоянным характерным эпитетом: и в русских песнях и былинах, точно в тихой заводи, отражаются и «сыр-кряковистый» дуб, и «красная» сосна, и «червленый» вяз, и «кушлявая» елка, и «беленькая кудрявая» березка, и «горькая» осина, и «част» ракитов куст. Трогательным обращением к лесу начинается целый ряд русских народных песен:

[1] *Н. В. Валукинская*, Примитивы из дерева в Воронежской губ. Воронеж, 1927.

Уж ты ель моя, елушка,
Зеленая сосенушка.
Все ли на тебе густы веточки?
Все ли на тебе верхушечки,
Золотые макушечки?

В перекладе всех этих художественных настроений и переживаний на язык старинных песен, былин и сказаний чувствуется любовь обитателя леса и к окружающей его природе и, в процессе работы, к каждому хорошо отделанному бревну, к каждой чисто вытесанной доске, к каждой самой примитивной порезке, является ли она украшением строительной детали или поставца, прялки, солонки, ложки.

На общем фоне насущных потребностей, удовлетворяемых своим «рукомеслом», развернулась своеобразная красочная культура с необыкновенным изобилием резных украшений. Эти покрытые резьбой поделки, частью еще сохранившиеся в крестьянском быту, частью собранные в коллекциях музеев как памятники крестьянского искусства в оформлении быта, поражают наш взгляд оригинальностью своего замысла, неожиданностью разрешения поставленной задачи, смелостью и непосредственностью своих технических приемов. Что же касается материала, из которого получались произведения русской резьбы, столярного, токарного и плотничного дела, то он был крайне разнообразен, так как выбор лесной породы для работ варьировался в зависимости от характера и назначения изготовляемого предмета.

В лесах европейской части нашего Союза более тридцати процентов всей лесной площади занято сосной. Это наиболее распространенная у нас порода, она дает прекрасный строительный материал, что было подмечено еще нашим фольклором, в котором при описании построек нередко можно встретить такие эпитеты: «избушечка новенькая-сосновенькая» или «горенка сосновенькая». По своей мягкости и прямослойности сосна хорошо поддается любой обработке: строгается, колется и режется. В обработанном виде она дает чистую и гладкую поверхность, которая одинаково пригодна и для рельефной и для «облой» (круглой со скульптурным рельефом) резьбы[1]. Еще более пригодными для резьбы являются различные лиственные породы: липа, береза, осина, ольха, дуб и клен. Кудрявая береза, которой в европейской части Союза занято более шестнадцати процентов всей площади леса, имеет белую, твердую и упругую древесину. Обыкновенно из нее выделывают посуду и всякого рода штучные резные и токарные вещи. Семеновский и Балахнинский районы бывшей Нижегородской губернии в зимнюю пору почти поголовно занимаются резьбою ложек. Еще сравнительно недавно здесь ежегодно вырабатывалось до 170 000 000 березовых ложек. Другие

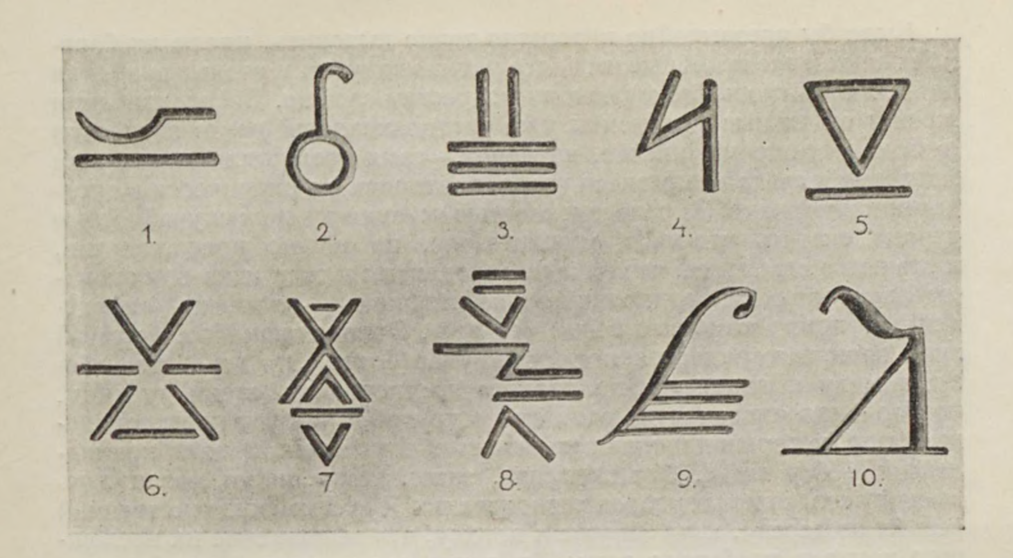
[1] Почти все древнейшие статуарные изображения Северного края резаны из сосны.

лиственные породы, годные для резьбы, из-за хищнического их истребления в прошлое время, не встречаются уже большими сплошными массивами, но роль их в прошлом, в общей схеме развития русской резьбы, следует признать достаточно крупной. Из всех лиственных пород наиболее пригодной для резьбы по однородности своих слоев, белизне и мягкости является липа, из которой раньше постоянно делалась вся ажурная и фигурная резьба, начиная от очень крупных и кончая самыми мелкими поделками. Лучшие липовые леса тянутся от северо-восточного угла Костромской губернии до Уфимской, причем из 414 000 кустарей деревообделочников до 115 000 работают исключительно с липой и березой. За последнее время, в связи с сокращением запасов липы, ее стали заменять осиной, которая, кроме того, идет и на точку всевозможных крупных и мелких чашек и прочей деревянной посуды. Ольха, обладающая более твердой древесиной, также употребляется на резьбу. Она имеет красноватую окраску и хорошо полируется. Территория между Волгой и Сурой, так называемое Засурье, в силу особых условий своей почвы, богата кленовыми лесами, дающими очень твердую древесину. Резные изделия из клена очень прочны и передают тончайшие движения резца. Помимо крупных поделок, каковы сени «новые, кленовые, решетчатые», хорошо сопротивляющиеся атмосферным влияниям, из клена режутся гребни для самопрялок и для расчески льна, клише для печатания иллюстраций и гравюр; из него режут и точат всевозможную фигурную мелочь, где нужно иметь четкие, определенные профиля, как например шахматы:

Стали они играть в шахматы
Тавлеями кленовыми, вальящатыми...

Не менее твердой породой является дуб, который когда-то был гораздо более распространен в центральной полосе России, чем теперь. Иностранные путешественники в своих записках отмечают наряду с сосной обилие дуба и клена. Многочисленные географические названия (как река Дубна, Дубровицы) и целый ряд палеографических и геоботанических наблюдений подтверждают былое распространение дубовых лесов. Остатки их еще и теперь в изобилии встречаются в виде затянутых илом и занесенных песком громадных коряг и целых стволов мореного дуба на дне полувысохших рек Московской, Тамбовской, Ленинградской и других губерний. Судя по русскому былевому эпосу, в старину дуб имел самое широкое применение в постройках и обстановке. В постройках постоянно упоминаются: дубовые стены, дубовые полы, дубовые столбы и ворота, двери, крыльца. Во внутренней обстановке жилища: дубовые столы, скамьи, стулья и пр. Как в старину, так и теперь, дуб идет главным образом на предметы обстановки и на внутреннюю отделку помещений. Так как древесина его довольно тверда и имеет своеобразную структуру, для

мелкой резьбы он не годится. Вообще каждая лесная порода имеет свои характерные особенности, требующие для каждой из них своих методов, приемов и способов обработки. Накопленный долгими годами опыт и приобретенные навыки русское трудовое население передавало из поколения в поколение, создавая таким образом кадры искусных мастеров по различным отраслям обработки дерева: плотников, столяров, резчиков и токарей. Орудия производства, которыми располагали наши предки в ту эпоху, когда резьба была тесно связана с домашним бытом и единоличным хозяйством, были и немногочисленны и несложны. Главным и почти единственным инструментом при обработке дерева был прежде всего исконный друг нашего крестьянина—топор. «Топор,—говорит пословица,—сохе первый пособник». Правда, теперь эпитетом «топорный» обычно обозначают грубую, неряшливую работу, но если это и верно, то только отчасти, поскольку на смену одному топору появились многочисленные более тонкие и разнообразные режущие инструменты и поскольку с появлением их постепенно стали утрачиваться прежние навыки владения топором. В старину же, когда топор был единственным инструментом, топорная работа была и очень тонкой и очень тщательной. Идеалом такой старинной топорной работы была выколотая гладкая доска, поверхность которой являлась как бы выструганной рубанком. В то время не знали ни пил, ни долот, ни рубанков; пилы появились много позднее, и в XVII веке они были, повидимому, еще мало известны среди массового трудового населения, а между тем все венцы старинных построек являются по торцу чисто и ровно обрубленными, словно отпиленными все тем же топором. Вторым и последним древнейшим инструментом при резьбе является нож. В обстановке самобытного домашнего древоделия нож—это такое же необходимое орудие производства, как и топор, и без него никогда не пускаются в путь при обычных странствиях по лесу. По летописи, старинные русские идолы, стоявшие даже не в деревнях, а в городах, выделывались «секирою и ножом». Сам лес, казалось, наталкивал крестьянина на первоначальные приемы резной работы: «В лесу примечай дорогу по моху на пнях да по затесам». Лесные затесы не только указывали путь—ими приходилось обозначать и принадлежность тому или иному хозяину лесного ульяборта. Разбросанные по лесным чащам наших северных и центральных районов «бортные ухожеи»—лесные пасеки и отдельные ульи, принадлежавшие одному и тому же хозяину, стали все обозначаться одними и теми же вырезанными знаменами или бортными знаками. Постепенно в хозяйственной практике старинных лесных поселков выработалась целая система подобных идеографических изображений, своеобразных прообразов геральдических знаков, которые представляли собою комбинации нескольких основных элементов с определенным наименованием и определенным символическим значением: «коса на черте» (см. рис. 1, фиг. 1), «калита с поясом» (см. рис. 1, фиг. 2), «лежая с двумя рубежами» (см. рис. 1, фиг. 3), «знамя локотки»



1. Бортные знаки

(см. рис. 1, фиг. 4) или «знамя борода, в исподе тень» (см. рис. 1, фиг. 5), «соха вверх рогами, другая к земи рогами, по бокам по переворе вверху и в исподи по рубежу» (см. рис. 1, фиг. 6), «знамя грань, вверх грани тень, над гранью куцер к земи рогами, под исподом куцер же вверх рогами, в середине тень» (см. рис. 1, фиг. 7), «знамя три тны, промеж тнов сошка, на праве крюк, под крюком тень, под тном куцер на праве» (см. рис. 1, фиг. 8 или фиг. 9 и 10; последние два принадлежат чувашам) и т. п. [1].

Все только что перечисленные знаки и множество подобных дошли до нас в актах XVI и XVII столетий, но есть основание предполагать, что в своих первоисточниках они восходят и к более отдаленным временам. Обычай какого-то идеографического письма зарубками, чертами и зарезами на деревянных дощечках (бирках) отмечается по отношению к нашему еще дохристианскому периоду одним славянским и одним арабским писателями X века.

По летописи, княгиня Ольга, объезжая свои владения, оставила по Луге и по всей земле «знаменья, места и повосты». О знаменье, о знаменном дубе упоминает и «Русская Правда». Наконец, в одной из печерских былин попадается выражение «подрезы» в смысле надписей:

На выметке подписи есть подписаны,
И подрезы есть подрезаны.

[1] *П. И. Иванов*, О знаках, заменявших подписи в древней России, «Известия Археологического общества», т. II, стр. 102—111.

Было бы чрезвычайно интересно точно выяснить, имели ли бортные знаки и все подобные им более ранние зарубки и разные знаменья какое-либо отношение к резному искусству вообще. Воспроизводили ли они отдельные фрагменты уже установившихся ранее элементов резных украшений или же, наоборот,—сами послужили исходными мотивами к созданию резного узора, повторяемого ритмически в определенном порядке. За разрозненностью источников и их случайностью трудно сказать что-либо определенное, но можно предположить, и это всего вероятнее, что начало орнамента следует искать в экономическом подходе единоличника-собственника — отметить определенным признаком свою вещь: «се мое». Отсюда знамéнье, бортный знак, затес на коре дерева, пометка на улье (борте). Эта же метка, обозначающая принадлежность данного предмета определенному лицу, повторяемая многократно одна около другой, образует первоначальный узор, которым начинают украшаться все без исключения принадлежащие ему вещи. Это знамéнье, затес, тамга легко могли лечь в основу создаваемых узоров первоначальной русской художественной резьбы по дереву, хотя бы уже и потому, что выполнение их несложных мотивов требовало четкой и легко запоминаемой комбинации линий, которая в свою очередь могла подсказать элементы и для настоящего, специально повторяемого в определенном ритме и порядке резного узора.

К области древнейшего способа первобытного использования дерева для домашних надобностей следует отнести все изделия из коры березы—бересты—и из луба. Изготовляемые из бересты плетеные пещуры (род ранца), лукошки, а главное, цилиндрические сосуды в виде ведерок—бураки и туеса разных размеров,—еще и посейчас довольно широко распространены в крестьянском обиходе наших северных и северо-восточных районов. Из луба делаются всевозможные, большие и малые, короба, коробки и кузовки. Не подлежит никакому сомнению, что раньше лубяные и берестяные изделия были распространены гораздо больше. Упоминание в летописи села Берестова под Киевом как будто указывает, что обработкой бересты занимались и в приднепровской Руси еще в X—XI веках. «Кабы не лыко да не береста, так бы мужик рассыпался», говорит старинная пословица. Берестяные и лубяные изделия и раньше делались и теперь делаются частью гладкими, лишенными каких-либо украшений, частью богато орнаментованными резным, тисненым или расписным узором. При этом каждый район имеет свои особенные, характерные принципы и мотивы украшений. Берестяную посуду в Архангельской губернии обычно расписывали: в старину—иконными красками, на яичном желтке, со второй половины XIX века—масляными красками (см. рис. 2). В Вологодской губернии украшения на бересте или выдавливались тупым инструментом или же прорезывались, причем под ажурную прорезь растительного орнамента подкладывался цветной контрастный фон: бумага, ткань, станьоль, фольга



2. Берестяные решота и туес. Москва. Кустарный музей

и пр. Украшенные таким образом бураки, туеса, коробки, берестовые тарелки и прочие изделия имеют главным образом декоративный характер и в настоящее время идут на экспорт или же для художественного оформления быта городского обывателя. Для деревни же употребляют более логичный и более древний способ украшения, заключающийся в узорах, вдавливаемых в гладкую поверхность коры. При этом способе украшения береста остается целой, узор не разрушает ее поверхности и, сохраняя ее неприкосновенной, делает предмет, украшенный таким образом, более долговечным. В лубяных изделиях мы имеем дело с очень древними традициями. «Сосна,—говорят крестьяне,—кормит, липа—обувает». Рогожный и лапотный промыслы были известны с незапамятных времен. Они до настоящего времени довольно сильно развиты во многих местах. На севере, кроме того, широко распространено производство лубяных лукошек, коробок, кузовков, коробов и тому подобных изделий. Но в основе художественного оформления этих изделий лежит уже не резьба, а роспись, которая имеет нередко очень интересные декоративные мотивы, сосредоточенные главным образом на внутренней стороне крышки. Росписью покрывают также и бока кузова или короба с наружной стороны.

Помимо украшения жилищ и предметов домашнего обихода, резьба и у первых насельников страны и у славян дохристианского периода служила также для изготовления и отделки древних предме-

тов культа—деревянных идолов. Об этих произведениях русской резьбы в новгородской и приднепровской Руси остались многочисленные упоминания в наших летописях: «В лето 6496 (988) года [1]. И прииде епископ Иоаким (корсунянин) и требища раззори и Перуна посече, чво в Великом Новеграде стоял на Парыни, и повеле вовлещи в Волхов»[2]. «И пакы нача княжити Володимер в Киеве, и постави на холме вне двора теремного Перуна древяна, а главу сребрену, а ус злат, и Харъса, и Дажьбога и Стрибога, Сеимарскла, Мокошь...»[3]. В скандинавской саге об Олаве, сыне Триггвы, рассказывается, как, гостя у язычника, киевского князя Владимира, христианин Олаф огорчил хозяина тем, что отказался поклоняться его идолам—heidhin scurngodh, т. е. языческим богам, сделанным при помощи резьбы (от skaar—резать [4]). Арабский путешественник X века Ибн-Фодлан оставил описание дохристианского мольбища славян-руссов на берегу Волги. Интересно отметить, что подтверждение этого описания дали археологические находки в Пермской губернии. По словам Ибн-Фодлана, идолы, виденные им на берегу Волги, которым поклонялись русские купцы, представляли собою группу из одного высокого вбитого в землю столба, имевшего лицо, похожее на человечье, вокруг которого стояли такие же изображения, но значительно меньшего размера. Идол, найденный в торфяном болоте Пермской губернии в 1880 г., представляет собой плоский сосновый брус в пять с лишним метров длины, верхний конец которого обработан в виде человеческой головы яйцевидной формы с вырезанными глазными впадинами, носом и круглым углублением вместо рта. Вся поверхность бруса покрыта резным орнаментом, при чем комбинация прямых линий частью складывается в изображения человеческих фигур, частью напоминает бортные знамена XVI—XVII века. Нижний конец найденного идола, очевидно, закапывался в землю. По определению местных археологов, находка относится к последним столетиям до нашей эры и является продуктом приуральской финской культуры. Что явление это было не единичным и в более позднее время, на это есть указания в «Житии Стефана Пермского» XIV века, где говорится, что «в зырянской земле кумиры были различные: большие, средние и малые. Боги были болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезанные». Не говоря уже о XV веке, даже от XVI века дошел до нас целый ряд посланий духовных властей о поклонении местного населения «золотой бабе и бол-

[1] До Петра I летосчисление велось от «сотворения мира», которое считалось отстоящим от рождества Христова на 5508 лет. Таким образом, чтобы переложить годы летописных записей и других рукописных документов на наше летосчисление, надо из указанного в документе числа вычесть 5508.

[2] «Летописец Новгородский церквам божиим», Спб. 1879, стр. 172.

[3] «Новгородская первая летопись», Спб. 1888, стр. 22. Кроме того имеются упоминания в Лаврской летописи, стр. 34, 35 и в Новгородской, т. III, стр. 207.

[4] «Русский исторический сборник», М. 1840, т. IV, кн. 1, стр. 44.



3. Резной идол. Архангельск. Музей

вану Войпелю»[1]. Новгородские архиепископы—в 1534 году Макарий и в 1548 году Феодосий—своими грамотами в Вотскую пятину настаивают на искоренении и разрушении «языческих требищ и мольбищ»[2]. В Пермском антирелигиозном музее имеется интересный «лесной шайтан», вывезенный в феврале 1931 года из Сарматско-Сургуйского района, находящегося в 610 километрах от Тобольска. Этот божок пользовался большой популярностью среди местного населения, которое за его предсказания приносило дары пушниной; не менее интересный деревянный резной идол хранится в Архангельском музее (см. рис. 3).

Как показывают новейшие изыскания, первоначальными насельниками Верхнего и Среднего Поволжья были финские племена, хорошо освоившие водные пути, которые связывали их с Востоком, греческими колониями Черноморья и западноевропейским германским и скандинавским миром. От образовавшейся здесь к V—VI веку нашей эры финско-скандинавской культуры остались, судя по археологическим находкам, памятники материального быта в дереве и в металле. Сохранившиеся произведения финско-скандинавского искусства дают возможность видеть, как свободно трактуются в их узорах не только прямые, но и кривые линии, вкус к которым, очевидно, развила работа над металлом. Любопытно отметить, что следы этого, пройдя века, сохраняются в бортных знаках чувашского народа в XVI и XVII веках. Вообще в тематике древнефинских узоров чувствуется определенный уклон к четкости и выразительности как в геометрическом, так и в «зверином» орнаменте.

С распространением славянской культуры в восточном направлении, поселившиеся в этом краю русские на первых порах заимствуют многие художественные образы из финской культуры; так, например, находимые в пермских погребениях изображения птиц с человеческими головами впоследствии переходят в резьбу наружных украшений русских изб, где и сохраняются в виде фантастических жар-птиц до второй половины XIX века.

В раннюю пору славянской колонизации почвы для широкого культурного общения славян и местных народностей, живших в условиях замкнутого хозяйственного быта, еще не было; общение происходило, повидимому, в области культа—в выборе общих мольбищ, в поклонении одним и тем же божествам. В Приволжье до сих пор существуют селения, возникшие, судя по названиям, на месте таких

[1] *Трапезников В.* Первобытное население севера России. «Ежегодник Пермского губ. земства 1916 г.», вып. I. «Послание московского митрополита Симона от 22 августа 1501 г. пермскому князю Матвею Михайловичу».

[2] «Здесь сказывали мне, что деи в ваших местах многие христиане с женами и с детьми своими... молятся по скверным своим мольбищом дресвом и каменью по действу дьяволю... и вы б, игумены, и священники, и дьяконы, по всем тем Чюдьским и Ижерским местом, в селах и в деревнях, и в лесех, те скверные мольбища, камение и древеса везде раззоряти и истребляти в конец и огнем жещи». Дополнение к «Актам историческим», т. I, Спб. 1846, стр. 28—29, 54—58.

мольбищ,—это Перуново, Волосово, Велесово, Волотово и т. п. Почва для широкого культурного общения стала создаваться в X веке, с возникновением славянских городов, с присоединением к местной—крестьянской—колонизации княжеско-боярской, которая, закрепив влияние славянской культуры в местном краю, стала доминировать над финско-скандинавской. В то же время высшие классы городского населения, не довольствуясь местной культурой, обнаруживают тяготение к более высокой—иноземной, какую можно было найти или в Византии или в странах мусульманского Востока.



«Владимир Мономах совет творяше». Деталь царского места Грозного 1551 года. Москва. Успенский собор

ГЛАВА II

Крестьянское зодчество.—Хозяйственные нужды, борьба с климатом и бездорожьем.—Сторожевые вышки, засеки.—Виды и типы крестьянских построек в различных районах Северной и Центральной полосы.—Постепенное развитие крестьянского жилища.—Изменения в плане и характере построек.—Наружные элементы конструкций крестьянских жилищ и обработка их разными украшениями.—Первоначальный тип крестьянской резьбы зарубками—плоская резьба.—Самобытные источники.—Появление объемной скульптуры.—Общность начальных мотивов резных украшений с украшениями соседних народностей: финнов, шведов и норвежцев.—Влияние русской деревянной резьбы на узоры каменного строительства.

С развитием деревянной крестьянской архитектуры развивается и русская резьба по дереву. Если еще и в настоящее время нашему крестьянину-земледельцу приходится уделять известную часть своего рабочего дня на различные плотничные, а порой и столярные работы и участвовать так или иначе в строительстве своего жилища, то в старину, при отсутствии отдельных квалифицированных мастеров-плот-



...розного

ников и столяров и слабом общественном разделении труда, в условиях замкнутого крестьянского хозяйства приходилось надеяться исключительно только на свои руки. Поэтому всякая и плотничная и столярная работа, вполне естественно, являлись более привычными, чем впоследствии, когда создались особые кадры людей, хорошо усвоивших то или иное ремесло и продававших свой труд по требованию заказчика. Старинному обитателю нашей лесной полосы вначале приходилось особенно много и часто строиться. В стране, богатой лесом и водой, на скудном суглинке земледельческое население с большим трудом отвоевывало у природы участки под пашню, расселяясь мелкими поселками на больших расстояниях друг от друга. Крупное значение в его быту лесных и водных промыслов—звероловства, рыбной ловли, лесного бортничества—усиливало экстенсивность расселения в погоне за нетронутыми угодьями [1] и ухожеями [2]. Первобытные приемы хозяйства, лядинная [3] (подсечная) система земледелия не позволяли подолгу засиживаться на одном месте. Истощенные участки земли легко покидались, и население передвигалось на новые места, в поисках более благоприятных условий применения нелегкого труда, и здесь вновь надо было начинать с устройства жилища. С переходом на трехполье и развитием оседлости необходимость перестроек уже более обстоятельно сооруженного жилища диктуется то стремлением приспособить его к нуждам все увеличивающейся семьи, то к изменяющимся условиям быта, то к удовлетворению новых, постепенно усложняющихся хозяйственных потребностей, а вместе со всем этим и растущих эстетических запросов: строить не только скоро, но и споро, не только прочно, но и красиво. Почти одновременно с появлением оседлого жилья начинается и борьба с болотами и бездорожьем. Приходится и гати наводить и мосты строить, чтобы иметь в порядке хоть один подъездной путь как единственную отдушину во внешний мир, связывающую крестьянина-лесовика с другими ему подобными насельниками и с городом. В былевом эпосе часто упоминаются мосты «белодубовые». Временами и местами, впрочем, можно было наблюдать и обратное явление: стремление изолировать себя и своих близких от сношений с внешним миром путем порчи и заграждения уже существовавших или только проложенных дорог и мостов, поскольку оттуда, извне могли появиться нарушители налаженного уклада жизни—непрошенные гости, враги-недруги. Недаром в причитаниях старинной песни запечатлены эти обычаи устройства лесных засек:

[1] *Угодья*—участки земли, имеющие определенное хозяйственное назначение: пашня, сенокос, пастбище, лес.

[2] *Ухожеи бортные*—лесные пасеки в старой Руси.

[3] *Лядинная*—подсечная система земледелия, состоявшая в том, что после рубки леса его сжигали и на выжженном месте пять лет подряд производили посев, после чего земли запускали под поросль. Выжиг леса под посев и называется *лядою*.

Попрошу я тебя, мой родимый брат,
Ты возьми-ка саблю вострую,
Засеки пути-дороженьки
Частым ельничком-березничком
Да еще горьким осинничком,
Чтобы не напали мои недруги.

Более удобными, чем лесные дороги, путями сообщения были лесные реки и в летнее и в зимнее время. Но здесь для сообщения по воде приходилось вязать плоты, строить паромы, долбить челны-дубы.

Что же касается жилища, расположенного в глуши леса или на берегу реки, то в устройстве его первому насельнику приходилось рассчитывать исключительно на свои руки, свою силу, свое уменье. Постоянное общение со строительным материалом выработало наиболее рациональные приемы его обработки, которые и легли в основу дальнейшего развития и усовершенствования более тонких видов деревообделочных промыслов, столярного дела и резьбы. Все возводимые в данной местности постройки в первую очередь должны были отвечать определенным экономическим требованиям, которые в однообразных условиях быта и борьбы за существование были одни и те же. Такие требования, предъявляемые к жилищу, создали в конце-концов для данной местности один определенный тип деревянной постройки, легший в основу всех развившихся позднее более сложных деревянных сооружений. Выходившие за пределы такого стандарта постройки, естественно, требовали к себе особого внимания, особого расчета, применения новых конструкций и новых форм, нередко создававшихся в процессе работы мастеров. Эти постройки, обогащая своих строителей новыми техническими приемами, расширяли их знания, которые к X столетию были настолько обширны, что позволяли русским осуществлять такие сложные архитектурные композиции, как упоминаемая в летописях деревянная церковь св. Софии о тринадцати главах. «В лето 6497 (989) года. Постави владыка епископ Иаким первую церковь древяную дубовую святые Софии, имущую главы вверх 13»[1]. Трудно допустить, чтобы

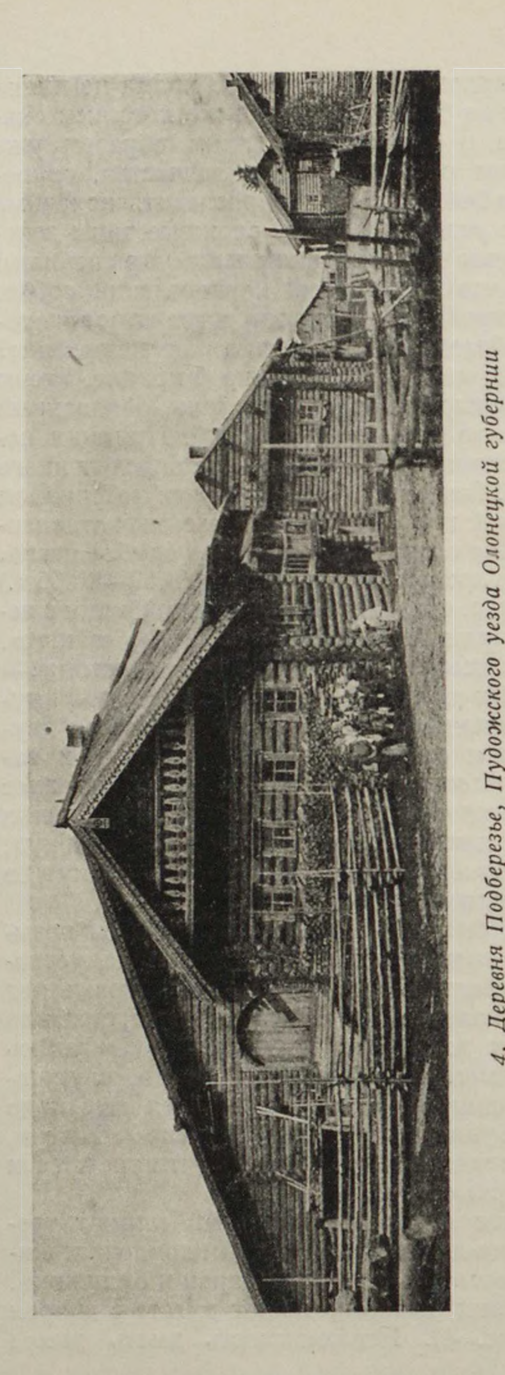
[1] «Летописец Новгородский церквам божиим». Спб. 1888, стр. 173. Продолжая развиваться, деревянная архитектура к XV столетию уже возводит такие сложные постройки, как псковская церковь Николая Чудотворца о двадцати пяти углах или Устюжский собор о двадцати стенах. К сожалению, эти памятники до нас не дошли, и о них сохранились только летописные сведения. Так, в 1471 году новогородцы, вторгшись в Псковскую волость, «в Новережской губе много храмов пожгли и церковь св. Николы сожгли велми преудивлену, такове не было по всей Псковской волости, о полтретью десяти [о двадцати пяти] углах» (Полное собрание русских летописей, т. IV. Псковская летопись под 1471 годом). В 1490 году, когда в Великом Устюге сгорел собор и вновь возводимая крестообразной формы церковь не понравилась горожанам, владыко «ялся церковь поставити по старине и прислал Алексея да 60 человек рубленников и препроводили епископли крестьяне из Шейбохты лес и бересты и заложили круглу, по старине, о двадцати стенах, мая в 13». (*Н. М. Карамзин.* История государства Российского, т. VI, стр. 161—162. Прим. 629, Спб. 1819).

эта грандиозная постройка «первого» новгородского храма не имела никаких резных украшений, тем более, что в той же летописи сказано: «бысть честно устроена и украшена». Таким образом уже в X столетии мы видим вполне развитые формы зодчества, сопровождаемые столярством и резьбой. Интересно проследить исходные отправные формы, из которых развились такие сложные типы деревянного строительства со всеми его причудливыми украшениями резьбой, как хотя бы только что упомянутый новгородский собор. Основой его, как и всякой постройки, является пространство, огороженное стенами. Каким же образом создавалось такое помещение? В местностях, лишенных леса, как, например, на Украине, стены жилища представляли собой четырехугольный плетень, обмазанный глиной. В лесных районах место плетня занял сруб. Принцип постройки при этом оставался неизменным—ограждение определенного пространства от внешнего мира. Таким образом, исходным материалом во всех постройках нашей лесной полосы, начиная от самых отдаленных времен и до сих пор, остается сложенный из бревен сруб. Бревна, идущие на сруб, обыкновенно не превышают 12—15 арш. (8,52—10,65 м.) в длину и складываются в венцы, связанные по углам врубками с небольшими концами—«в обло» или без концов—«в лапу», «в шап». Первоначально все жилище и состояло из одного сруба—«клети»,— образуемого рядами наложенных друг на друга бревен, каждый круговой ряд которых называется «венцом». Весь сруб накрывается двускатной крышей. Посреди клети сооружался очаг, на котором варилась пища и около которого согревались обитатели ее. Позднее клеть начали отапливать посредством печи, и тогда она изменила свое название в «истопку», от глагола топить, истопить, «истобку», «истбу», «избу». «Пристави Ратибор отроки в оружьи истобку (по другим спискам «истъбу»), пристави истопити им»[1].

Первые избы, как и клети, были без дымоходов и труб и назывались курные, или черные. Во время топки дым выходил в полуотворенную дверь и через узкие небольшие оконца, расположенные под потолком, которые назывались волоковыми. Название это произошло от тех деревянных задвижных досок, которыми они задвигались или «заволакивались». Этот несовершенный тип жилища, служивший в отдаленные времена нашим предкам, сохранился еще и до сих пор в некоторых медвежьих углах страны, а в середине XIX века, ко времени уничтожения крепостного права (1861), почти треть всех крестьянских жилищ были курные избы.

Сруб избы недолго оставался одиноким. Суровый климат требовал защиты от стужи не только для людей, но и для домашних животных. Рядом с избой появляются теплые хлева, сараи и омшаники, которые, во избежание снежных заносов, кроют вместе с двором одной общей кровлей (см. рис. 4). Необходимость иметь выход

[1] «Полное собрание русских летописей», т. I, стр. 93—97.

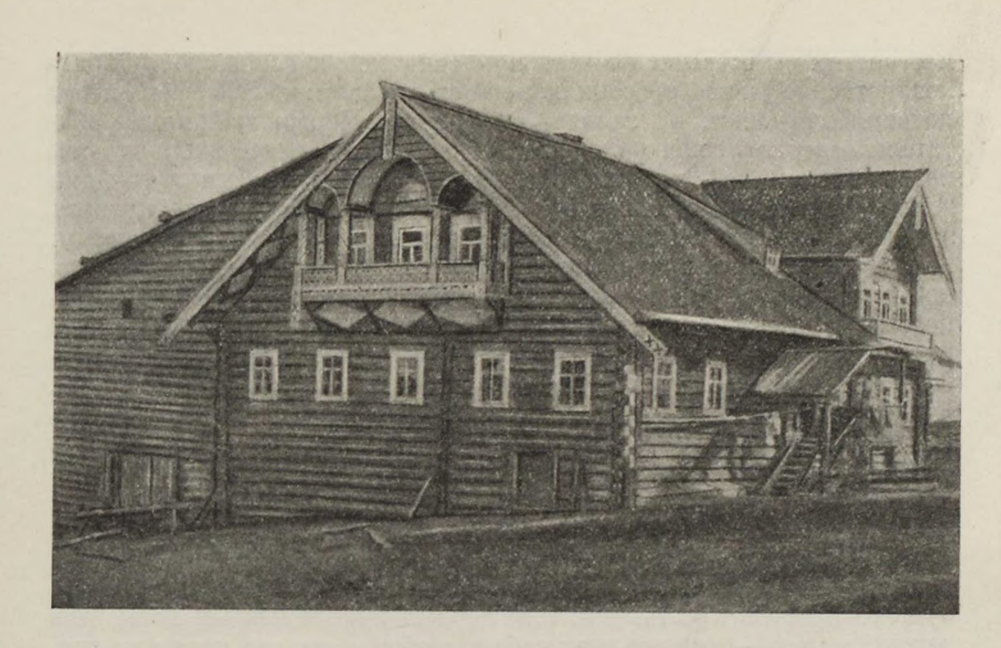


4. Деревня Подберезье, Пудожского уезда Олонецкой губернии

на двор заставляет изменить первоначальный тип жилья. Сруб повернули теперь короткой стороной на дорогу, а к длинной примкнул крытый двор, благодаря чему в избе стало теплее; окна, выходящие на темный двор, пришлось уничтожить, оставив одно, через которое можно было, не выходя на холод, наблюдать за скотиной, стоявшей в хлевах. Осветив избу с короткой стороны сруба, повернули печь так, чтобы отверстие ее—«устье»—было обращено к свету. Благодаря этому черный угол со стряпней был перенесен от дверей, и в избе появилась перегородка, отделяющая чистую половину от хозяйственной.

Изобилие лесного материала помогало великорусской избе расти и расширяться, сообразуясь с потребностями обитателей. Так, задняя клеть заменяется холодной летней горницей, или боковушей, а иногда и второй избой; в таких случаях в сенях устраивают чуланы и кладовые, и самая изба, расширяясь, делается «пятистенной» (т. е. состоящей из двух срубов с одной общей рубленой стеной). Далее, с переходом некоторых крестьянских изб на городской тип, поперечная стена пересекается еще внутренней продольной, и сруб становится «шестистенным»[1].

[1] «Крестьянское искусство СССР», Л. 1927, стр. 44.



5. Светлицы крестьянского дома Архангельской губернии

Изобилие снега на севере заставило поднять жилище над землей, и под избой образовался «подклет», служащий кладовой или складом хозяйственных запасов, а в иных местах даже хлевом для мелкого скота. Высоко поднятое над землей жилье по отношению к подклету является верхним, или «горним» этажом, отчего и все помещения в нем называются горницами. Двускатная крыша покоилась на фронтонах по коротким концам сруба, ничем не связанных с ним. Для закрепления фронтонов на чердаке под крышей ставились продольные стенки с пересекающей их поперечной, и получалось новое помещение над горницей, хорошо освещенное окном, прорубленным во фронтоне. Благодаря обилию света, помещение это получило название «светелки», или «светлицы» (см. рис. 5). Возвышаясь над прилегающими к избе постройками, а в иных местах над садом или окружающей постройку молодой зарослью леса, светелка служила местом, откуда можно было наблюдать все, происходившее вокруг или на проезжей дороге. Отсюда можно было не только хорошо видеть, но и слышать, и одно из окон светелки получает название «слухового».

В некоторых местах русской равнины географическая обстановка IX—X веков сохранялась почти в полной неприкосновенности до очень позднего сравнительно времени. Таковы великорусский север — нынешняя Архангельская губ.—до XVII века и западнорусское полесье до XVI приблизительно века. Весьма характерно, что в этих двух удаленных друг от друга и никогда не сообщавшихся

местностях мы встречаем совершенно одинаковую основную клеточку хозяйственной и вообще социальной организации: на севере она носит название «печища», на западе—«дворища»[1]. Первоначально все обитатели севернорусского «дворища», родные и чужие, жили вместе, под одной крышей, коллективно владея освоенной общими трудами землей «с полями, сеножатями и з лесы и боры, з древом бортным, з рекама и озера, и з гати и з езы, и з ловы рыбными и пташими». Эти отдельные замкнутые хозяйства—в центральной части раньше, по окраинам позже,—по мере роста населения и сокращения свободного землепользования, начинают постепенно распадаться. Каждый крестьянин строит себе отдельную избу. Крестьянские дворы и усадьбы постепенно начинают обрастать соседями, близкими и родными. Жилье на отдельных заимках сменяется группировкой в поселки—«на людях и смерть красна»,—а из небольших поселков образуются более крупные деревни и села. Совместное поселение должно было отразиться на типе жилища и некоторых деталях постройки. Устройство дворов отдельных хозяев бок о бок с соседями вытянуло строения по берегу реки или по краю дороги и образовало деревенскую улицу.

Жилища обитателей нашей страны в эпоху раннего феодализма—будь то простой крестьянин, или первый приближенный царя, или даже сам царь—представляли собою, в общем, не что иное как простые избы, то стоящие отдельно, то находящиеся в связи и составляющие целые сказочные городки. Соединение различных по величине срубов и чрезвычайно затейливые комбинации отдельных частей постройки представляют необыкновенно декоративные по массам архитектурные сооружения. Все постройки Московской Руси, сохраняя общие черты обычного крестьянского двора, различались по величине и многочисленности отдельных частей жилья и хозяйственных пристроек, в зависимости от того, кому они принадлежали. Дворцовые строения были в сущности те же крестьянские дворы, но в увеличенном масштабе и более богато убранные снаружи и изнутри. В северном районе еще недавно можно было встретить избы, имеющие по другую сторону ворот жилище для работников, которое соединяется с главным домом холодным переходом или горницею, помещенной над воротами. Еще более сложные типы построек представляют раскольничьи скиты в Заволжье, где до второй половины XIX столетия их было довольно значительное число. В них различная вышина полов и потолков и двойные стены давали возможность устройства тайников для моленен или же для укрывательства старообрядческих священников во время случавшихся полицейских обысков.

Эти комбинации срубов, вырастая постепенно вокруг главной избы, принимали значительные размеры. Но наиболее сложными и в плане и во внешнем оформлении среди всех гражданских сооружений являлись дворцовые хоромы, из которых самым известным

[1] *М. Н. Покровский.* Русская история с древнейших времен, изд. «Мир» т. I, стр. 13—14.



6.



6. Русские деревянные постройки XVII века, по Олеарию

для нас памятником был Коломенский дворец, разобранный до основания в половине XVIII века. Некоторые части его были созданы под очевидным влиянием церковного зодчества, выработавшего в русском искусстве совершенно особые приемы постройки зданий более красивых и замысловатых, чем обычное крестьянское жилье.

Народный быт древней Руси, оставаясь в стороне от посторонних влияний, мало изменялся в течение целого ряда столетий. До эпохи Петра I все классы населения жили одинаково серо, и это не потому, что нехватало средств, а потому, что постройка хорошего жилья не вызывалась культурной потребностью русского человека—«не красна изба углами»,—да и самый уклад жизни не позволял обнаруживать свои достатки. Котошихин, описывая русский быт XVII века, говорит: «Кто построит хороший дом, тот непременно разорится» от поборов и налогов со стороны властей. «Простой народ,—говорит Яков Рейтенфельс («Сказания», III, 15, 1670),—выводит дом лишь в один ярус, остальные—не выше двух (см. рис. 6). Многие дома, даже среди города, не имея дымовых труб, выпускают дым через крайне

узкие окна и не заключают в своих стенах ничего другого, кроме печи, стола со скамьями и небольшой иконы какого-нибудь святого. Бояре живут также очень тесно и в деревянных тоже по большей части домах, а рабы укрываются в маленьких, расположенных на том же дворе вокруг дома их господина домиках, кои в других странах были бы сочтены за свиные хлевы».

От приемов деревянного строительства русские зодчие не могли отрешиться очень долго, вплоть до появления в XVIII столетии западноевропейских архитекторов—голландцев и французов. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на планы кремлевских теремов, построенных в 1635—1636 гг. Баженом Огурцовым с Трефилом Шарутиным, Антипом Константиновым и Ларионом Ушаковым[1], или на планы дворца в селе Сафарине (1678), палат московского Печатного двора (1679), или, наконец, Воробьевского дворца, построенного на месте сгоревшего деревянного дворца Грозного в 1685 году; все только что перечисленные здания представляли в плане как бы ряд каменных изб, поставленных одна возле другой. И Н. В. Султанов прав, говоря, что «наши старые строители были плотники до мозга костей, а потому, даже строя из камня, они не могли отрешиться от представления о своем родном срубе и, чтобы получить большое здание, лепили одну каменную клеть около другой»[2].

Образцы сложной узорчатой архитектуры гражданского порядка отмечаются и в русских песнях и былинах. Вот среди темного леса стоит «богатый дом»; стоит «весь убран, преукрашен», «на подклети горенка», а к ней «крылечушко красное», с «точеными балясами, с переходами брусчатыми», «частою ступенчатой, переной (т. е. снабжено перилами) крутой лесенкой», с крыльца вход в сени «новые», нарядные, «косящатые» или «решетчатые». Выше горенки «терема досчатые», «рыбьящатые» или «грановатые» стены, «шатровые золоченые верхи, золотые маковки»—один верх «совивается» с другим. И в горенках и в теремах «косящатые» окошечки, через них виден широкий двор: «широкий двор о семи верстах», с надворными постройками; посреди двора стоит «точеный столб», к которому привязывает коня приехавший гость, перед тем как подняться на крыльцо и постучать в тяжелые дубовые двери, ведущие в горенку. А ворота и двери тоже «новые кленовые» или дубовые, тоже «решетчатые», «мелкоклетчатые». Правда, былины и песни дают представление не об обычных крестьянских избах современного типа, а вспоминают о былом узорочье построек, от которых теперь не осталось и следа (см. рис. 7). Но беря

[1] «Своеобразная конструкция теремов, где этажи смело поставлены прямо на своды, указывает на сходную конструкцию деревянного «хоромного» дела. Самое распределение горниц, в виде клетей, с сенями и двухрундучным крыльцом, указывает на воспроизведение привычных деревянных форм». *Ф. Ф. Горностаев.* Очерк древнего зодчества Москвы, М. 1913, стр. 103.

[2] *Н. В. Султанов.* Воробьевский дворец. «Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества», т. III, стр. 14, 35, 41.



7. Крестьянская изба Владимирской губернии

отдельные разрозненные детали старинных гражданских и церковных сооружений, рассеянные и поныне по всей территории РСФСР, можно воссоздать картину постройки, близкой к былинному описанию.

История развития нашей крестьянской архитектуры вполне объясняет возникновение всего этого воспеваемого в былинах узорочья. Позднейшие наслоения постепенно запутали, а порой даже совершенно изгладили основные исходные черты крестьянского зодчества и связанных с ним резных украшений, выделить которые даже и в отдаленных, а, следовательно, и менее подвергавшихся изменениям северных районах очень мудрено. Чтобы установить эти этапы изменения стиля и характера построек и их резных украшений, приходится итти сложным путем, пользуясь историческими документами и археологическими изысканиями и сравнением с подобными же

памятниками других районов, находившихся в одинаковых социально-бытовых и экономических условиях.

Если в нашем распоряжении имеется какая-нибудь определенная дата, после которой те или иные соседние районы отрываются друг от друга в историко-бытовом отношении и начинают вырабатывать свой особый тип того или иного резного украшения, строительной детали или целой постройки, то все сходные черты в пошибах резьбы и типах архитектуры этих районов, естественно, следует отнести к периоду, предшествующему имеющейся дате. В современных крестьянских постройках уже не встречаются разновидности деревянных перекрытий, которые были распространены раньше и послужили образцом позднейших фигурных крыш на дворцах Московской Руси. Некоторое представление о шатровых перекрытиях могут дать попадающиеся в настоящее время в садах четырехскатные крыши современных смотровых вышек и шатровые верха русских колоколен, которые одинаково строились и из дерева и, позднее, из камня. Благодаря свой вышине эти колокольни, помимо ритуального значения, служили и сторожевыми пунктами для дозорных. На них сторожили и появление неприятеля и возникновение пожара. Шатры вышек и смотрилен, бочковидные перекрытия крылец, двухскатные и четырехскатные крыши различных по величине срубов в общей сложности давали затейливый силуэт и представляли благодарную почву для разнообразнейшего резного узорочья. К этому прежде всего побуждали и самые свойства строительного материала, употреблявшегося для сруба, и особенности в технике его использования. Всякая бревенчатая постройка неизбежно должна считаться с наличием зазоров[1] и выступающих торцов бревен. Чтобы предохранить их от загнивания, эти зазоры и торцы зашивают тесом. Не надо забывать, что в старину тес получался не путем распиловки бревна, а путем его расколки. Выколотая пластина не выравнивалась рубанком, которого не знали, а тесалась топором. Недаром Юрий Крижанич (ученый хорват, один из первых проповедников панславизма, приехавший в Россию в 1658 г.) в своем сочинении «Политичныя думы» говорит: «В иных странах люди режут доски зубачами, либо на речках, либо руками; а здесь топорами ся тешут даски, и то непригожими. Даски несчетно многи на год струвают по всем царству, а в истесываню них ся тратит неизговорен велик труд и много время. Я мню, сколько дасок ся натешет топорми от ста хлапов чез [в течение] еден месяц, еже бы могло двадесят хлапов зубачами нарезать толико же: а даски бы были много блажи. Друго есть: что из едного грубого бревна едва една или две даски ся истешут топорми и много древа даром пропадает в иверье» [в щепки][2]. Вполне понятно, что при таком способе работы

[1] *Зазор*—щель, скважина, тесный промежуток между двумя предметами: колодой окна и венцом сруба и т. п.

[2] *В. Пичета.* Юрий Крижанич. «Культурно-историческая библиотека», Спб. 1913, стр. 45—46.

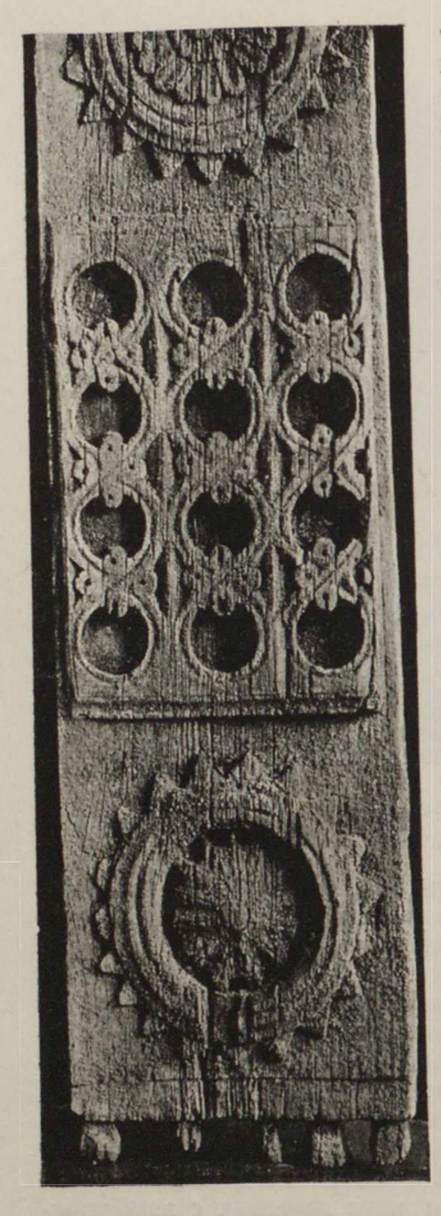


8. Амбар на столбах. Деревня Вайлуши на реке Пинеге. Архангельской губ.

вытесать идеально гладкую поверхность доски удавалось только очень искусным мастерам, и отходов при этом получалось до 50 процентов. И когда такая доска должна была подчеркивать наиболее заметные и художественно ответственные архитектурные линии постройки, а поверхность ее не отличалась чистотой отделки, естественно было обработать ее резьбой, деформировавшей гладкую поверхность тесины игрой светотени в углублениях нанесенного орнамента и в выемках фона, давая этим красивую декорацию зданию. Резной наряд старинной русской деревянной постройки был очень красив. Он покрывал всю тесовую обшивку постройки, различные части которой носят специальные названия. Верхний продольный брус называется «князем». Он лежит на спускающихся вниз деревьях с закорючинами—«курицах». На нижних концах куриц лежат «застрехи» или нижние продольные брусья крыши, значительно выступающие вперед, благодаря чему образуется свес крыши. Параллельно застрехам идут на некотором расстоянии друг от друга мелкие «решотины» с сучком или корнем на конце. По ним уже кроется соломенная или

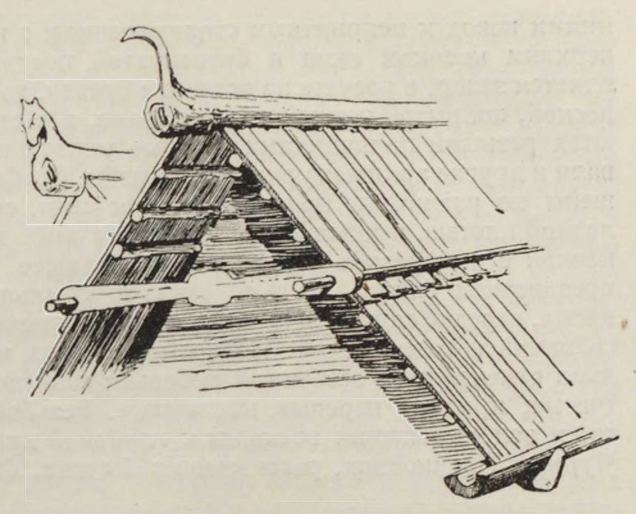
тесовая кровля (см. рис. 8). При соломенных крышах решотины делаются частые, чтобы не проваливалась солома. Так как снабженные торчками концы решотин не могли удержать сползающей во время ветра соломы, то за них стали класть длинные доски, которые носят название «подкрылков». При тесовых чистых крышах, когда непосредственной необходимости в подкрылках нет, ими зашивают концы решотин, точно так же как и курицы с лицевой стороны закрывают украшенными резьбой досками, которые в старину назывались «причелины», благодаря тому, что они спускались по обе стороны фронтона избы, называвшегося «очелье».

Украшенные резьбой «причелины», «подкрылки» или «косицы» помещались выше сруба, но главное украшение избы сосредоточивалось на богатом карнизе, отделяющем сруб избы от чердака. Выступающие спереди концы бревен верхних венцов сруба, так называемый свес, на котором покоится фронтон, приходится также зашивать досками, так как торцовая часть их от дождя и снега скоро загнивает. На них стали прибивать покрытые резьбой «малые подкрылки», которые называют еще «полотенца», «сережки». Торец «князя» зашивается тоже особой фигурой в виде части круга или же малым подкрылком, висящим посредине фронтона и имеющим не совсем благозвучное название «сопли» (см. рис. 9). Украшенный кроме рельефной резьбы еще пропильными дырами, такой подкрылок зовется «дырястой соплей». Так как на верхнем конце сруба утверждается потолок и на него опирается крыша, то бревна для него выбирают обычно толще других. В лесных губерниях, где эти бревна бывают настолько толсты, что одна доска, или «малый под-



9. Малый подкрылок со сквозной резьбой. Москва. Гос. Исторический музей

крылок», не может закрыть торцовой их части, сбоку подкрылка прибивают резные фигуры в виде розеток коньков или птиц, что хорошо видно на фотографии одной избы Георгиевского погоста Владимирской губернии (см. рис. 75). Там, где леса было много, кровля обычно крылась длинной дранью, которую ставили нижним концом в деревянный жолоб, положенный на концах куриц, а на шве посредине крыши дрань прижимали двумя стянутыми брусками (см. рис. 10). Так как деревянные жолоба, или «охлупы», скоро прогнивали, то, чтобы отвести воду, стекающую с крыши, от стен постройки, в нижней части крыши стали делать отливы или «полицы», которые вместо желобов служили водостоками. Такой характер крыш, с полицами или с «надломом», постепенно увеличивающимся в размере, сделался обычным в наших северных постройках и перешел даже в каменное зодчество, давая декоративные мотивы крыльцам ярославских церквей. В деревянных постройках по краю полиц иногда ставили балясы, а самый свес украшали «подзоринами». Крыша сверху, по коньку, покрывалась выдолбленным снизу бревном, корневище которого, обращенное к передней части избы, обделывали в виде гуська или конька.



10. Схематический чертеж происхождения и устройства крыши

Кроме России, коньки встречаются еще и на древних скандинавских церквах, любопытных памятниках прошлого. Позднее, наряду с коньком или гуськом, по гребню крыши начали ставить тычки с решотками, но эти украшения, вероятно заимствованные с церквей, часовен или с барских домов, не связались в художественном отношении с коньком, что можно объяснить их сравнительно поздним совместным появлением, так как в народном искусстве, как и в народной музыке, не отдельный художник, а время обрабатывает мотивы и приводит их в одно стройное целое. Этим украшениям не повезло еще и потому, что одно время они служили условными знаками старообрядческих молелен [1] и подавали владельцам домов с подобными украше-

[1] *В. Даль.* Старинная деревянная изба из альбома Чернецова, «Зодчий» 1872 г., № 3, стр. 32; *Л. В. Даль.* Материалы для истории русского гражданского зодчества, «Зодчий» 1874 г., стр. 30, 93.

ниями повод к неприятным столкновениям с полицией. Так как над верхним косяком окна в бревенчатой постройке неизбежно оставляется зазор, в расчете на оседание бревен, то этот зазор зашивается доской, покрытой резным узором. Окна, а местами и двери, обрамляются резными наличниками. Резные украшения в изобилии покрывали и другие архитектурные части избы. Особенно богато были украшены ею различные пристройки, как сени, соединяющие избу с холодной клетью, и крыльцо. В убранстве этих пристроек тес и соединенная с ним резьба получают еще большее применение. Являясь преддверием самого жилья, сени и крыльца, особенно в летнее время, нередко служат как бы парадной приемной, местом домашних собраний и развлечений. Недаром в песнях и сказках сени и крыльца отмечаются с особенной любовью: сени новые, кленовые, решотчатые; крыльца переные, косящатые. Резьбой украшаются и ворота, и эти украшения восходят к глубокой древности. Уже во дворе Чурилы Пленковича, рассказывает былина, было трое ворот:

Первые ворота—вальящатые.
Вторые ворота—стекольчатые,
Третьи ворота—решотчатые.

В русской резьбе за многовековое ее существование сменилось несколько различных пошибов. Начав с самых элементарных порезок, которыми пользовались как метками, она представляла собою тип так называемой «плоской» резьбы. Из элементов, вошедших в формы бортных знаков, русские крестьяне-резчики сумели создать комбинации, легшие в основу плоской резьбы. Подобный тип резных украшений известен в западной литературе под именем Kerbschnitt, т. е. резьба зарубками, от глагола kerben—зарубать. Он встречается у всех народов в начальном периоде развития народного искусства: в Швеции, в Норвегии, Тироле, Закопани, Швейцарии и других местах; вплоть до островов Тихого океана можно встретить мотивы этой резьбы. Техника плоской резьбы построена на обработке плоскости доски посредством вырезок, надрезов, зарубок и выемок и почти полным отказом от какой-либо пластичности (см. рис. на стр. 9). Привязанность к плоской резьбе объясняется, с одной стороны, слабой техникой дела, обходившегося почти без всяких специальных резных инструментов, а с другой—непрактичностью глубоких порезок в таком климате, где обилие атмосферных осадков способствует скорому разрушению пластичной глубокой резьбы. В плоской резьбе выступающие части узора остаются все в одной общей плоскости, которой является первоначальная поверхность обрабатываемого куска дерева, вне зависимости от размещения на ней рисунка. Надобно заметить при этом, что простота производства, т. е. пользование при работе самыми элементарными инструментами, заставляла резчиков внимательно относиться к особенностям ткани дерева, выискивая для рисунка

наиболее выгодные световые эффекты. За долгий период своего существования и постепенного развития в нашем крестьянском быту отдельные элементы плоской резьбы получили особые характерные названия, сохранившиеся доселе и вполне определяющие их форму. Это: «городки», «киотцы», «клепики», «ложки», «прями» и т. п. На деревянных столбах, подпорах, балясах и балясинах резались опять такие же неглубокие «перехватцы» и «пояски», а промежутки между ними обрабатывались то в виде «брусков» то в виде «кругляков», которым в свою очередь придавались формы «грибков», «дынь», «кубцов», «маковиц», «репок», украшенных поверх то «жгутами», то отдельными «кляпышками» или «горбыльками».

Кроме всех этих хотя и разнообразных, но неглубоких порезок, покрывавших только поверхность дерева, одновременно существовал и другой вид резьбы, применявшийся при обработке круглых предметов. В этих случаях резьба как бы доканчивала и подчеркивала те фантастические образы, которые ей подсказывала сама природа. Памятники подобной резьбы оставила обработка верхнего бревна крыши или ее поперечных брусьев в виде коня, оленьей головы, птицы и пр. В этих случаях резчику приходится иметь дело с бревнами и слегами, заканчивающимися оставленным при рубке дерева корневищем, которое своим силуэтным сходством с фигурой животного или птицы непосредственно подсказывало резцу художника дальнейшую обработку. Подобное же использование корневища для резных скульптурных изображений, помимо России, имеет очень широкое распространение в различных районах Швеции[1]. Впрочем, источником для подобной резьбы, помимо самых свойств и особенностей материала, могли служить и пережитки старинных верований дохристианской поры, верований в ограждение жилища от всяких бед и напастей с помощью изображения коня или другого какого-нибудь животного. Недаром говорит старинная пословица: «В кобылью голову—счастье». Появление конька на кровле объясняют различно. «Привычка украшать вершины крыш конскими головами ведет свое начало от язычества; этим желали оказать почесть богу неба и вымолить от него дарование дождя и солнца»[2]. Другие думают, что «конская голова служит символом мелкого божества Вазимы—покровителя пастухов и лошадей»[3]. Еще в конце XIX века коньки на крышах считались, по словам Голышева, «чем-то вроде талисмана, охраняющего дом»[4].

При обработке корневищ, столбов, подпорок и балясин при-

[1] Более подробно об этом см. статью Sten Granlund в «Peasant Art in Sweden». Autumn Number of The Studio, 1910.

[2] «Известия Московского археологического общества»,т. III, вып. IV, стр.266.

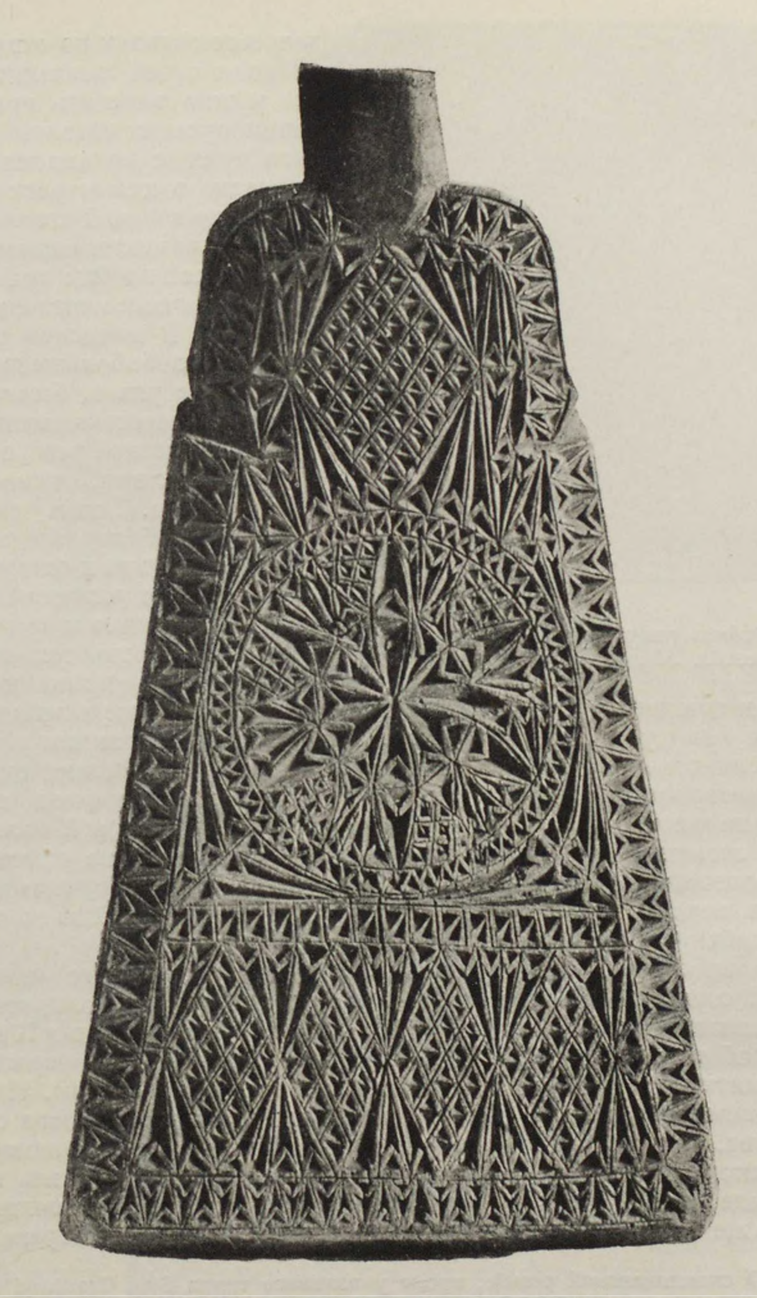
[3] «Древности Московского археологического общества», т. IV, вып. II, стр. 52.

[4] *И. И. Голышев.* Памятники старинной русской резьбы по дереву. Мстера, 1876. Кроме того, очень интересный материал имеется в книге: *Акад. Н. М. Нікольскі.* «Жывёлы у звычаях, абрадах и вераньнях беларускага сялянства», Менск, 1933.

меняется резьба уже другого порядка—скульптурно-объемная, или «облая». Она является предшественницей той русской скульптурной резьбы, которой впоследствии делались целые фигуры: в дохристианскую эпоху—идолов, а позднее—святых.

Найдя себе широкое применение в украшении наружных архитектурных деталей крестьянских жилищ, во всех этих «подзорах», «очельях», «причелинах» и пр., плоская резьба оказалась одинаково удобной и подходящей и для украшения предметов домашнего обихода и для внутреннего убранства жилища (см. рис. 11). Вполне понятно, что на более мелких предметах, как домашняя утварь, элементы ее соответственно уменьшились, чуть ли не до бисерных размеров. В некоторых районах плоская резьба видоизменилась в «контурную», с подрезом фона, близкую к гравировке. Ею исполнены украшения не только орнаментального, но и жанрового характера на предметах обихода в Средневолжском районе. Поскольку в плоской резьбе узоры обычно очень несложны и образуются путем пересечения прямых и кривых линий и сочетания различных геометрических фигур, постольку еще недавно и всю нашу плоскую резьбу называли «геометрической». Но это название, подразумевающее нечто математически точное, скорее приложимо к шведской или норвежской резьбе и мало подходит к русским порезкам. У нас и до сих пор в большинстве случаев у резчиков все делается на-глаз, и при внимательном изучении древнейших русских порезок обращает на себя внимание отсутствие именно геометрической точности, отличающей резьбу западных народов. Все детали в русской резьбе выполнены «по чувству», и отсутствие геометричности и симметрии заменены аналогией, которая требуется чувством равновесия и эстетическими запросами художника. В шведской, норвежской и швейцарской резьбе для получения круга, кривых и прямых линий уже издавна употребляются чертежные инструменты—циркуль, линейка; это придает ее рисунку чрезвычайно точные и определенные формы и сообщает им неприятный оттенок сухости, какой нет в русских работах [1]. Русские кустари-резчики и до сих пор по возможности стараются избегать чертежных и измерительных инструментов, которым обычно предпочитают глазомер, веревочку с парой гвоздей для черчения круга и тому подобные примитивные приспособления (см. рис. 12). В результате подобных приемов «геометрический» орнамент русской резьбы исполнен очень свободно. Различная глубина отдельных выемок, получающаяся благодаря несовершенству техники и орудий производства, создает в одном и том же мотиве разнообразие световых эффектов и тем смягчает и оживляет рисунок. Таким образом, имея общие основные мотивы орнамента геометрического характера, и скандинавская и русская резьба, если даже и сближаются в от-

[1] Ср., например, резную кровать XVIII века из Скандии. «Peasant Art in Sweden, Lapland and Island», рис. 42, op. cit.



11. Валек, украшенный плоской резьбой. Москва. Кустарный музей



12. *Задняя сторона зеркала. Плоская резьба. Москва. Кустарный музей*

дельных случаях по исходным мотивам своей тематики (как это можно заметить при сличении русских изделий северного края с упландскими),— то все же в целом расходятся не только в одной «геометричности» вырезанного орнамента, но и во всей вообще трактовке и самом подходе к выполняемому узору. В шведской и норвежской резьбе больше динамики, больше углов, беспокойно бегущих и пересекающихся линий, — в русской резьбе больше спокойствия, ясности и устойчивости. Затем скандинавская резьба гораздо раньше русской перешла к следующим этапам своего развития, обнаружив тенденцию к сквозной, объемно-выпуклой технике, что объясняется вероятно и более ранним знакомством со специальными резными инструментами, каких не было у русских резчиков, а главное очень ранним и очень интенсивным общением скандинавских стран с важнейшими очагами западноевропейской культуры [1]. Русские же резчики очень долгое время не могли отделаться от всей этой техники. До первой половины XVII столетия мотивы плоской резьбы почти ничем не отличались от произведений предшествующих веков, так что, по словам Забелина, нередко случалось, что резьбу XVI века европейцы по типам и способам работы относили к X веку [2].

До проникновения в Россию английского торгового капитала в XVI столетии народное искусство находилось в изолированном от внешних влияний состоянии. Приглашение итальянцев в XV веке и их работы при дворе московского князя совершенно не отразились на памятниках крестьянского искусства в глубине страны. Навыки деревянной плоской резьбы, как и вообще всего деревянного строительства, так глубоко вошли в жизнь и закрепились в нашем крестьянском, а потом и городском быту, что продолжали жить и при переходе на каменное строительство. Резные украшения исполнялись такою же техникой и тем же плоским рельефом, как и на дереве, при-

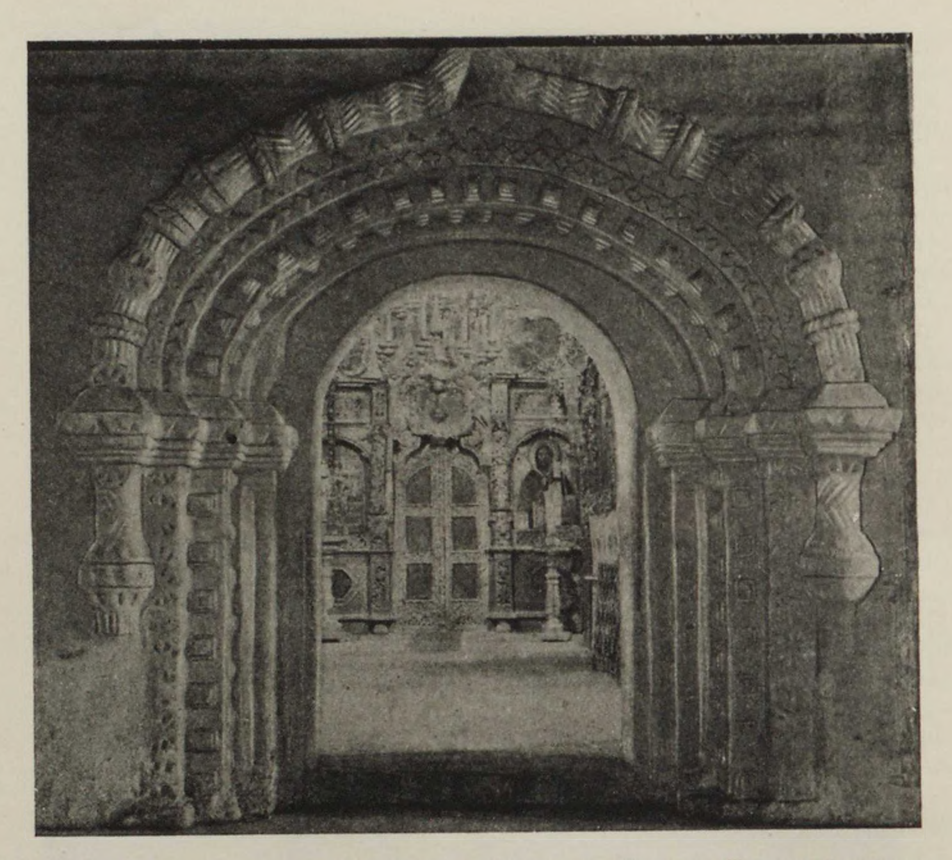
[1] О скандинавской резьбе, кроме указанного труда Sten Granlund в Peasant Art, см. также *L. Dietrichson* and *Munthe*. Die Holz Baukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart, Dresden.

[2] *И. Е. Забелин*. Домашний быт русских царей, М., стр. 112.



13. Узоры каменной кладки на малой башне Кирилло-Белозерского монастыря XVI—XVII веков

чем все мотивы деревянных украшений целиком перешли в каменное дело. Такую каменную резь можно проследить повсюду: особенно много ее в декоративной обработке стен церквей и башен Новгородской земли, бывшей когда-то родиной лучших плотников и других мастеров-деревообделочников. В украшении стен малой башни Кирилло-Белозерского монастыря, построенной около 1633 года (см. рис. 13), видны комбинации «прямей», «косиц», «зубчиков», ко-



14. Каменный портал Казанской церкви в гор. Торопце Псковской губ. Постройка 1765 года

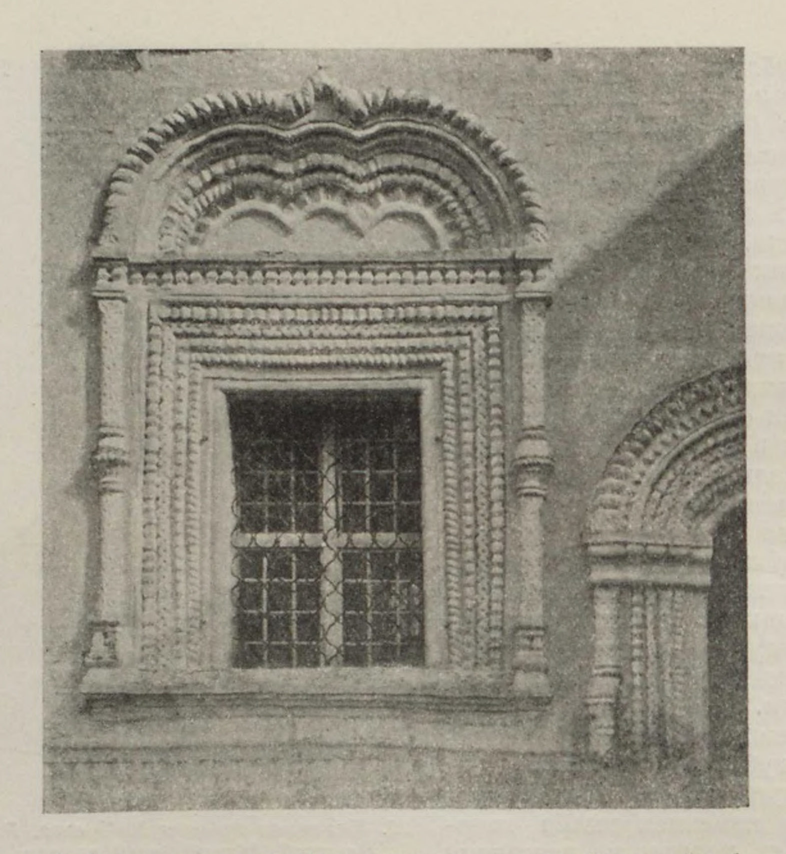
торые, перебивая гладь стены тремя узорными поясами, делают суровую крепостную постройку необыкновенно нарядной, передавая в несложных чередующихся мотивах отдельные элементы плоской деревянной резьбы. Еще более заметно влияние деревянной резьбы в каменных порталах русских церквей XVI—XVIII веков. В них нарядные перехваты чередующихся каменных колонн и жгуты различных прилепов на перспективном обрамлении главного входа кажутся точно вырезанными из дерева. Таков, например, главный вход в храм Казанской иконы богоматери (1765) в гор. Торопце Псковской губ. (см. рис. 14). И не только отдельные украшения, но и самая форма, самый силуэт каменного профиля любой колонки указывают на хорошо знакомый русскому резчику материал—дерево. Кусок белокаменной колонки XVI века, уцелевший от портала одного храма в ростовском музее Белой палаты (см. рис. 15), дает прекрасную иллюстрацию к только что сказанному: и общая форма его, как бы

вырубленная из бревна, с типичными деревянными шаблонами брусков и кругляков, перехваченных разной величины поясками, и мелкая обработка этих последних в виде жгутов, бус, ложек, косиц и других форм, и трехгранные выколки орнамента на боковых сторонах базы—все это элементы, присущие исключительно деревянной резьбе. На наличниках окон каменных храмов даже в конце XVIII столетия продолжает встречаться все это как бы вырубленное из дерева каменное узорочье. Подобные приемы декорации были распространены повсюду: не только в большом городе — и в глубокой провинции легко можно встретить такие украшения. На окнах храма Новотроицкого погоста Псковской губ. (1740 г.) (см. рис. 16) и крупных шаблонах наличника каменная резьба напоминает жгуты и перевивки деревянных порезок, а мелкие внутренние шаблоны в амбразуре окна кажутся как бы увешанными нитями рубленого жемчуга или бус. Боковые прилеты-колонки также сохранили деревянные профиля своих прототипов, которые попадаются еще кое-где в старинных церквах в виде богато украшенных резьбою деревянных наличников. Таковы обследованные академиком В. В. Сусловым окна церкви села Черевкова Сольвычегодского уезда Вологодской губ.[1] Таких примеров среди памятников русского зодчества XVI—XVIII веков можно найти бесчисленное множество. И теперь, когда подлинных произведений этой деревянной резьбы почти не сохранилось, мы во многих образцах каменных украшений, покрывающих стены русских зданий, видим следы того огромного влияния, которое неизменно в продолжение нескольких столетий оказывала русская крестьянская деревянная резьба на декоративное убранство архитектуры. Это влияние



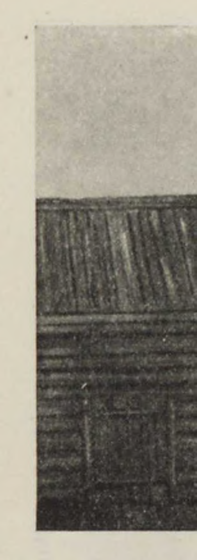
15. Каменная колонка XVI века. Ростов Великий. Музей Белой палаты

[1] *В. В. Суслов.* Очерки по истории древнерусского зодчества. Спб. 1888, стр. 98, табл. IV (деталь деревянного церковного окна XVII века).



16. Наличник церкви Новотроицкого погоста Псковской губ., 1740 года

продолжалось до половины XVIII века, хотя в русское народное искусство еще с XVII столетия начали проникать формы западноевропейского стиля барокко. Влияние деревянной резьбы и деревянного зодчества уменьшается с появлением иностранных зодчих, приглашаемых из западно-европейских стран. Они строят и украшают здания, не оглядываясь на культурное наследство старой Руси. С появлением в XVIII веке богато украшенных новых каменных построек народное искусство начинает, в обратном процессе заимствования, воспроизводить в дереве декоративные формы, типичные для каменного зодчества. На стенах деревянных строений появляются мотивы каменных наличников, повторяющие всю смену стилей XVIII и XIX веков. Входы в деревянные храмы имитируют каменные своды притворов и т. п. В народном русском искусстве вообще, а в частности в резьбе, проявляется взаимное влияние деревянных и каменных форм, создающее своеобразный декоративный синкретизм.



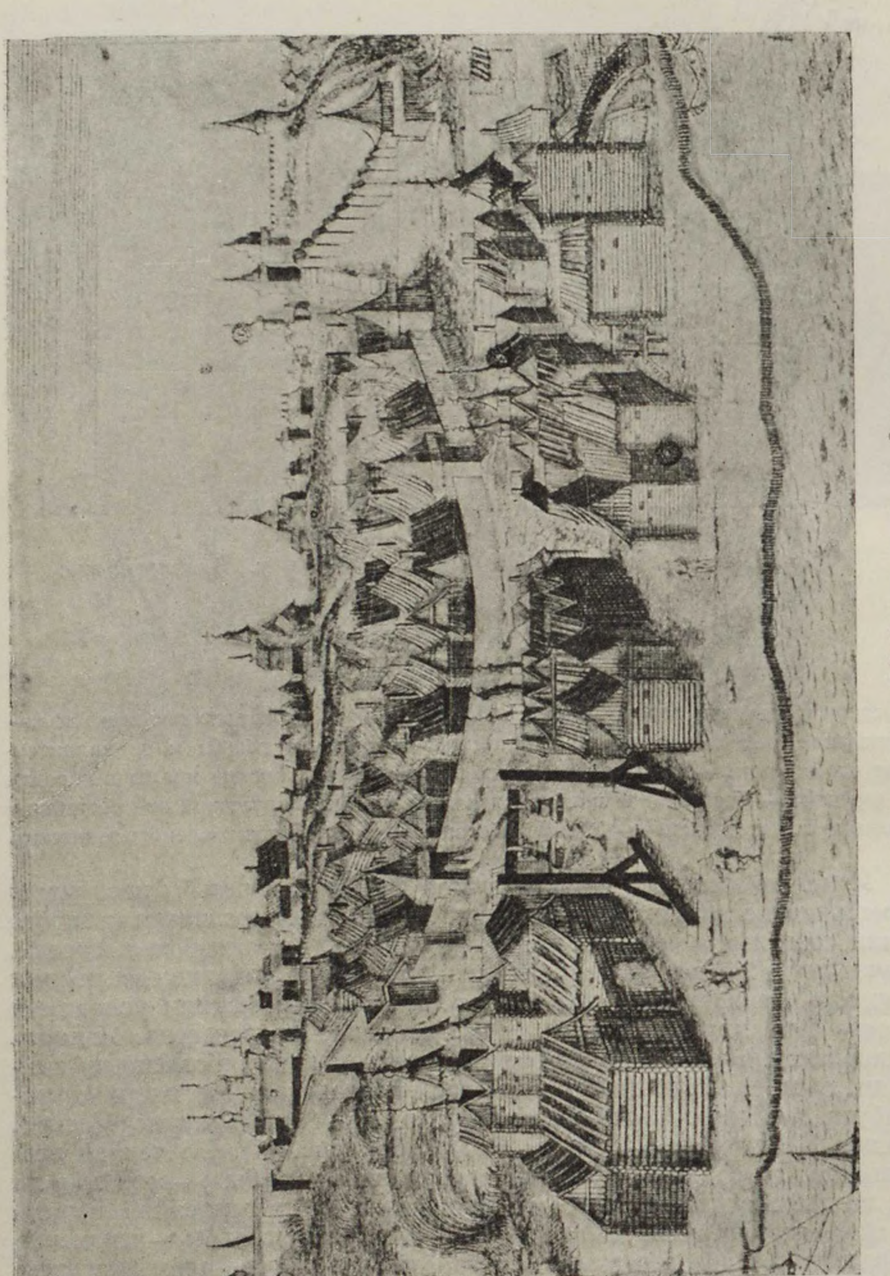


Ворота Данилова скита XVIII века Повенецкого у., Олонецкой губ.

ГЛАВА III

Русская деревня и город.—Более сложные требования городского зодчества.—Городское ремесло.—Иноземное влияние.—Фряжская резьба и ее характерные особенности.—Христианство и его культ.—Христианские храмы в городах и деревнях.—Постепенное видоизменение храмовых сооружений от простейших видов до самых сложных.—Взаимодействие церковного и гражданского зодчества.

Исходной базой развития русской деревянной резьбы послужило крестьянское хозяйство, то «дворище», в процессе развития которого были созданы разнообразные типы украшенных резьбою построек. Точно такие же постройки, со всеми их украшениями, имел на первых порах и древнерусский город, который экономическими условиями своего быта мало отличался от окружавших его деревень. Являясь одновременно и военно-административным и хозяйственным центром, древнерусский город имел своим первоначальным ядром какое-нибудь городище на высоком мысу при слиянии двух рек (Москва, Нижний-Новгород, Ярославль и др.) (см. рис. 17). С течением времени этот город, какого бы происхождения он ни был,—возникал ли он из древнего племенного мольбища, или из укрепленной варяжской фактории, или из феодальной крепости-усадьбы,—неизменно обрастал посадом и разными пригородами с торгово-промышленным населением. Население это по своему происхождению было довольно пестро и постоянно пополнялось выселенцами из близлежащих



17. Нижний-Новгород в XVII столетии, по Олеарию

деревень. Земледелец крестьянин, разоренный или вражеским нашествием, или стихийным бедствием, или просто не сумевший должным образом наладить свое хозяйство, переселялся на городскую окраину, в какой-нибудь «плотницкий» или «гончарный» конец Великого Новгорода, в «Хамовники», «Садовники», «Кожевники», «Котельники», «Сыромятники» и пр. под Москвой, и здесь, на новом месте, из пахаря-земледельца превращался в городского ремесленника, обслуживающего уже не одни свои собственные хозяйственные нужды, но и работающего на сторону, по заказу других лиц или даже прямо на городской рынок для сбыта. Сам город ни в области резьбы, ни в области новых строительных форм не создал ничего собственного, специфически городского; но тем не менее было бы ошибочным считать русскую резьбу продуктом исключительно деревенского творчества, исключительно «народным» искусством, придавая этому односторонний смысл, что искусство всеми своими достижениями обязано исключительно деревне.

«Противоположность между городом и деревней,—говорит Ленин,—начинается вместе с переходом от варварства к цивилизации, от племенного быта к государственной жизни, от местности к нации и тянется через всю историю цивилизации до нашего времени. В городах мы имеем перед собою факт концентрации населения, орудий производства, капитала, наслаждений, потребностей—между тем как в деревне мы наблюдаем диаметрально противоположный факт изолированности и обособленности»[1]. Это блестящее сопоставление вполне объясняет и различие, наблюдающееся в характере городской и деревенской резьбы. Город, заимствуя выработанные в деревне мотивы украшения, приемы и способы работы, осваивает их и развивает в условиях повышенных, более культурных требований и более совершенной техники. В деревне, как уже говорилось, ремесло тесно переплетается с земледелием и другими сельскохозяйственными работами и нет четкого разделения труда. В городе, в процессе развития товарного хозяйства и связанного с ним роста городов, происходит отделение одной отрасли промышленности от другой и переход их в руки мастеров-специалистов. Вместе с этим наблюдается и резкое классовое расслоение, и у господствующего класса открывается возможность и тяготение к развитию декоративного искусства как средства поддержать свой классовый престиж и в борьбе за власть и в своих отношениях к трудовой массе.

Городской быт слагается на почве гораздо более интенсивного, чем в деревне, общения с внешним миром. В город приезжают иноземные купцы и привозят свои дотоле невиданные товары. Высшие классы городского населения, разные «княжие мужи» и богатые купцы сами порой ездят в чужие страны, носят дорогие иноземные ткани, обставляют свои жилища продукцией чужих земель. В среде этих же высших классов городского населения утрачивает свое обаяние старая

[1] Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. I, стр. 256—257.

17. Нижний-Новгород в XVII столетии, по Олеарию

примитивная религия, основанная на общении с природой и на традициях родового быта, и обнаруживаются поиски новой религии, более приспособленной к городскому строю и к условиям постепенно обостряющейся классовой борьбы, способной послужить идеологическим орудием утверждения господства городской знати. Город делается средоточием нового культа. Здесь вместе с пышными палатами правящие классы строят не уступающие им в богатстве украшений храмы. Заимствуя у деревни усвоенные ею отдельные строительные формы, город их комбинирует, развивает, и уже к X веку в нем появляются такие сложные произведения деревянной архитектуры как новгородский собор «о тринадцати верхах». Крупные древнерусские города—Киев, Новгород, Ростов—становятся первыми очагами заимствованного из Византии христианства. Церкви в них ставятся почти исключительно князьями и боярами или в качестве официальных общественных мест для моления, или для обслуживания культа излюбленного святого, или же как фамильная усыпальница. Почти одновременно возникают и монастыри, являющиеся также ремесленными центрами. С этих пор конкурентом городского ремесленника, обитателя какой-нибудь подгородной слободы, выступает ремесленник-монах, работающий или у себя в монастырской келье или в монастырской мастерской палате.

Как и в деревне, в русском городе еще очень, очень долгое время продолжают пользоваться все теми же самыми примитивными орудиями производства. Топор, как и раньше, занимает первое место даже в позднейшем Московском строительстве. Еще в 1684 году в документах московской Оружейной палаты попадаются такие записи: «В нынешнем во 7192 году Сентября с 1 числа Декабря по 25 число, по указу великих государей царей и великих князей Ивана Алексеевича, Петра Алексеевича, всея великие и малые и белые России самодержцев, в резных и столярских палатах станочники топорами доски тесали дубовые и липовые москворецкие и покровские и сосновые, и липины облые (круглые), ко иконостасу, который делают в соборную церковь пресвятые богородицы Смоленские, что в Новодевиче монастыре, и ко всяким их великих государей верховым и приказным делам. Доски же тесали по пяти и по четыре и по два человека в день»[1]. Но, несмотря на доминирующую роль топора даже во второй половине XVII века, нельзя не отметить, что в городе и в крупных монастырских хозяйствах в инструментарий деревообделочника начинают уже с XVI века проникать и другие орудия производства. Так, в описи от 1581 года Николо-Корельского монастыря, находящегося на южном берегу Белого моря, мы встречаем долота, напарьи (род бурава), оборотенку (коловорот), трезубы (большие пилы) и пилки, тесла и пр. Хотя время составления описи относится ко второй половине XVI века, но несомненно, что всеми этими инстру-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22540, л. 15.



ментами рус
недаром все
ной описи ни
граничное пр
ских же или
широкого кр
самых образч
шении светс
мент. Да и са
мому, выдели
бое, отдельно
сляются про
лодейщики, –
и в XV и в X
провинциаль
на ответствен
даже в XVII
столько боле
всего указы
умеют «резат
положить, чт
окажутся хо
ке встречают
полнением од
моленное ме
ких артелях
мастера дру
ступают уже
до нас памят
как и вообще
стве случаев
имена только
лина и инок
дования, и
следует тол
образом кру
своей мелко

Работа р
ство перед
передать сво
своего рода

[1] Опись Н
[2] *Н. Ф. Ч*
стр. 142, 171,
боре: «Сие ме
Яковлев сын».

ментами русские мастера начали пользоваться значительно раньше, недаром все их названия сильно руссифицированы, да и в приведенной описи нигде нет эпитета «немецкий», что указывало бы на его заграничное происхождение. Скорее всего это были изделия монастырских же или городских кузнецов, доступные и для более или менее широкого круга мастеров деревообделочников[1]. Что же касается до самых образчиков резьбы, то за все время феодального периода в отношении светской резьбы мы имеем их очень ограниченный ассортимент. Да и самое резное мастерство за это время не успело, повидимому, выделиться из других, родственных ему ремесл, и занять особое, отдельное место. В описаниях городов XVI века, когда перечисляются профессии ремесленников — деревяничники, веретенники, лодейщики, — отдельных специалистов - резчиков нет, а между тем и в XV и в XVI веках известен целый ряд резного дела мастеров по провинциальным городам, откуда особыми грамотами их вызывали на ответственные работы в Москву. Очевидно, что и тогда, и позднее, даже в XVII веке, столярное дело считалось самими резчиками настолько более значительным, что, нанимаясь на службу, они прежде всего указывали на свое знакомство с ним, а потом уже, что они умеют «резать резь всякую». Поэтому не будет большой ошибкой предположить, что те же деревяничники XV и XVI веков в конце-концов окажутся хорошо знакомыми и с резной работой. И хотя уже в XVI веке встречаются группы резчиков, коллективно работающих над выполнением одного какого-нибудь общего заказа, как, например, резное моленное место в Новгородском соборе, все же ни о каких резчицких артелях не осталось никаких документальных данных, хотя мастера других специальностей в это же самое время зачастую выступают уже вполне организованными артелями[2]. Среди дошедших до нас памятников резьбы имеются произведения даже XVI века, но, как и вообще, все памятники нашего средневековья, они в большинстве случаев остаются анонимными. От всего XV века до нас дошли имена только двух крупных мастеров—Василия Дмитриевича Ермолина и инока Амвросия. О них обоих имеются специальные исследования, и об их работах мы еще будем говорить особо. Пока же следует только отметить, что работы первого из них были главным образом крупного декоративного характера, второй же известен своей мелкой резьбой.

Работа резчиков в городах и монастырях имела то преимущество перед деревенской, что открывала возможность для мастера передать свои знания большему числу учеников, создав вокруг себя своего рода школу, которая могла впоследствии продолжать его

[1] Опись Николо-Корельского монастыря. «Акты исторические», № 150.

[2] *Н. Ф. Чечулин*. Города Московского государства в XVI веке. Спб. 1889, стр. 142, 171, 198. Ср. надпись на резном моленном месте в Новгородском соборе: «Сие место делали Иван Белозерец да Еутропей Стефанов сын да Исак Яковлев сын».

дело. Повидимому, такая школа имелась и у Ермолина в Москве и у Амвросия в Троице-Сергиевой лавре. В результате подобной преемственности продукция резчиков росла не только количественно, но и качественно, совершенствуясь в процессе накопления опыта и художественных знаний. И у Ермолина и у Амвросия мы видим уже значительные отступления от традиций деревенской плоской резьбы, которая долго еще остается господствующей в деревне. В тематике городской плоской резьбы древнейшего периода намечается влияние Византии и Востока, с которыми и днепровская и волжская Русь имели оживленные торговые сношения. И в Византии и на мусульманском Востоке объемная скульптура и статуарная резьба не получили развития. Христианство первых веков, а затем и Византия, в противоположность античному миру, всегда предпочитали живопись скульптуре, которая в Византии никогда не поощрялась[1]. За весь период существования Византии процветала только слабого рельефа резьба по различным материалам—по дереву, камню, металлу и слоновой кости. То же мы видим и в магометанском искусстве. Ислам как религия, сложившаяся в борьбе с феодальным и религиозным сепаратизмом арабских племен, противопоставил идею единого невидимого бога тому поклонению разным идолам, которое так было развито в Аравии VII века. Одним из догматов Корана правоверным было запрещено представлять в живописи и в ваянии людей и животных. Из плоских рельефов византийского и восточного узорочья русская резьба заимствовала те новые, более сложные приемы композиции, которые связывали отдельные элементы орнамента в одно общее художественное целое. В более позднее и преимущественно в новейшее время (XVIII—XIX века), по мере общего экономического и культурного подъема городской жизни, в городскую плоскую резьбу привносятся и городские бытовые сюжеты, заимствованные с натуры. Эти сюжеты, вместе с появившимися в изобилии лубочными картинками и городскими модами, со второй половины XVIII века усваиваются и в деревенской резьбе центральной полосы России. Образцы такого влияния города на сюжетику крестьянской резьбы можно видеть на донцах и прялках Ярославской, Костромской и Нижегородской губерний[2]. Такие го-

[1] «Скульптура могла бы еще развиваться с блеском,—говорит С. Bayet в своем труде «L'art Byzantin».—если бы церковь взяла ее под свое покровительство; но эта отрасль искусства никогда не могла победить недоверие, предметом которого она сделалась в христианстве: помнили, что она доставляла идолопоклонству самые привлекательные, самые совершенные формы. Поэтому она, если и не попала под запрещение, то, по крайней мере, совсем не поощрялась» (Спб. 1888).

[2] Более подробные описания, а также иллюстрации см. ниже, гл. X. Подлинные образцы подобной резьбы в большом количестве имеются в Государственном историческом и в Кустарном музеях в Москве. Снимки с экспонатов Исторического музея см. в книге *В. В. Воронова*. Крестьянское искусство, Гиз, М. 1924, стр. 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 45.



18. Донца прялок XVIII века. Москва. Кустарный музей

родские сюжеты, как нарядные кавалеры в кафтанах и камзолах XVIII века, чаепитие, парадные кареты и т. п. (см. рис. 18), попадают в деревню двояким путем—или через рынки, базары и ярмарки, где крестьянин получал уже готовую продукцию городских резчиков, или же деревенские резчики у себя дома по-своему трактовали навеянные городом сюжеты, пользуясь при этом печатными лубками как графическим пособием. На деревенскую резьбу Средневолжского края оказывала большое влияние ежегодная Макарьевская, а позднее Нижегородская ярмарка, притягивавшая со всей округи щепяные изделия, украшенные резьбой. Известную часть влияния оказали и крепостные мастерские помещичьих усадеб, откуда через дворовых резчиков новые мотивы узоров также попадали в деревенские избы.

Если в XI—XIII веках на рисунок и технику наших мастеров влияла главным образом византийская и восточная плоская резьба, то с XIV века в России начинает зарождаться другой тип резьбы. Одним из источников этого типа является усиление западноевропейского влияния, начавшегося со времени крестовых походов и продвижения на восток западноевропейского капитала. Изменение старых торговых путей и направление их теперь на Кафу (Феодосию) и далее на Тану (или Танаис, ныне Азов) было связано с основанием в русских городах немецких контор и с появлением немецких купцов и мастеров. В 1433 году в Новгороде при постройке владычных палат вместе с новгородцами работают и иностранцы: «Того же лета (1433) постави преподобный нареченный владыка Еуфимей полату во дворе у себя, а дверей у ней 30, мастеры делале немечькыи, из Заморья с новогородскими мастеры»[1]. Немецкие мастера приносили на Русь свои более усовершенствованные технические навыки, которые перенимали работавшие бок о бок с ними русские мастера. Кроме этого чисто внешнего западноевропейского влияния, на русскую резьбу оказывала еще влияние иконопись, получившая в XIV—XV веках большое развитие в городах и монастырях. В процессе разделения труда работа по составлению рисунка для резьбы в эту эпоху переходит от мастера-резчика к особому специалисту-рисовальщику, или, по тогдашней терминологии, «знаменщику», который и «знаменит», т. е. рисует, на доске или на круглом бревне узор для резчика. Большинство этих знаменщиков, если не все они, были иконописцы, которые вносили в свой рисунок перспективную углубленность иконописной концепции. В результате этих двух воздействий характер плоской резьбы изменился. Она обнаруживает тяготение к более рельефным, выпуклым формам, и появляется новый тип так называемой «фряжской рези». Техническая основа нового типа резьбы состоит в округлении прямых краев выступающих частей узора над значительно углубленным фоном. В тематике фряжской резьбы начинают преобладать сюжетные изображения над ор-

[1] «Новгородская первая летопись», Спб. 1888, стр. 415.

наментом: человеческие фигуры, фантастические животные и птицы. Откуда пришли в русский город эти новые мотивы, эти «фряжские травы», «воображаемые звери, змии и неверные храбрые мужи», о которых повествует «Стоглав»,—из Литвы, Польши, Германии или Италии,—трудно установить. Отдельные образцы фряжской резьбы, кроме нескольких московских, дошли до нас преимущественно в деревенской переработке городских мотивов. В них мы имеем, так сказать, вторичную ступень изменения заморского оригинала, в которой окончательно затушевались все индивидуальные черты пришедшего на Русь образца.

К памятникам резьбы фряжского типа, в его московской интерпретации, следует причислить и прекрасный барельеф уже упоминавшегося В. Д. Ермолина—Георгий Победоносец, сделанный им для Спасской башни в московском Кремле. Некоторые западноевропейские черты оказываются и в лаврских распятиях Амвросия. Затем одним из интереснейших образцов фряжской резьбы следует признать произведение XVI века—моленное место царя Ивана Грозного в московском Успенском соборе, с барельефами на боковых стенках, изображающими историко-апокрифические сцены. Не вдаваясь в подробности этого памятника русской резьбы (о которых будет сказано ниже, на стр. 248—253), отметим здесь, что иконописный пошиб, основанный на строго регламентированной традиции подлинника,[1] вводил в рисунок даже при светском сюжете характер условности декоративного узора, сплошным ковром заполнявшего отведенное ему место. Все это можно найти в упомянутых барельефах моленного места Грозного, исторические быговые сцены которого созданы по образцам иконописных подлинников или миниатюр лицевых рукописей этой эпохи. Поэтому в трактовке композиций, изображающих поход Владимира Мономаха во Фракию (см. рис. 150) или совет Владимира Мономаха со своими боярами (см. рис. на стр. 22), мы не найдем ни требуемого сюжетом драматизма, ни выразительности отдельных персонажей. Для современников эти деревянные барельефы на моленном месте царя, к тому же еще стоявшем в главном соборе, были такими же священными изображениями, как и стенная роспись храма. Насколько твердо соблюдались традиции условного иконного письма в XVI столетии, видно хотя бы по делу дьяка Висковатова на соборе 1554 года. Так же условно, как и бытовые сцены, трактуются во фряжской резьбе фантастические звери и птицы, при чем все их изображения настолько схожи между собой, что почти совершенно не-

[1] Подобно греческим, русские иконописные подлинники были двух родов: одни теоретические, содержавшие описание изображений, а другие лицевые, с образцами самых икон. Взятые вместе, они представляли собою целую энциклопедию иконописного дела. Из теоретических руководств от XVI века дошел Софийский подлинник, а из лицевых—наиболее полные, Строгановский и Сийский (Антониева Сийского монастыря). Оба они относятся к XVII веку. Более подробно см. *Д. А. Григоров.* Русские иконописные подлинники, Спб. 1888.

возможно определить, к какому времени, месту и какому мастеру принадлежит их исполнение. Гораздо более свободы заметно в исполнении всего остального орнамента—фряжских трав. Очевидно, художник, знаменивший травы, и исполнявший их резчик были более предоставлены самим себе. Никакие традиции не сковывали их фантазии. Как в аксессуарах, окружающих изображение святого на иконе, в так называемом «доличном», допускалось свободное творчество, так и в композиции фряжских трав встречается большее разнообразие и в сюжетах и в приемах исполнения. Таким образом, город на смену плоской резьбе выработал новые приемы и новые типы более рельефной фряжской рези.

В первых крупных культурных центрах—городах, а также и в монастырях (возникавших вначале тоже в окрестностях городов), строятся первые храмы, при чем каменных еще очень мало и они очень редки. Деревянное строительство еще долго будет занимать господствующее положение. Древнейшие русские храмы—София новгородская, Успенский во Владимире и Москве—первоначально были деревянными. О необыкновенном изобилии городских деревянных церквей дают ясное представление летописные записи о периодических пожарах. В Новгороде в 1211 году «бысть пожар велик: загореся на Радятине улици и сгоре дворов 4 000 и 300, а церквей 15»[1]. В 1299 году «На Торговом полу 12 церкви сгоре... в Неревьском конци 10 церквий сгоре»[2], в 1311 году «июня 28 сгоре церковь святого Козмы и Демьяна и другая святого Саввы и четыредесят церковь сгоре и домови добрии», в том же году 16 июля сгорело еще «деревянных 7» церквей[3]. Во Владимире в 1183 г. «погоре мало бы не весь город и княж двор великий згоре и церквий числом 32»[4]. В Москве в 1337 г. во время пожара сгорело 14 церквей, в 1354—13 и т. д. и т. д. С распространением христианства из городов по деревням туда переносится и деревянное церковное зодчество, которое, исходя из форм, установленных городом, вносит сюда и свои собственные черты, заимствованные из деревенского быта. Развитие церковного строительства как городского, так и сельского, оказало в свою очередь значительное влияние на распространение и развитие русской резьбы по дереву. Различаемые в деревянном зодчестве разнообразные формы храмов ведут свое начало от простейшего типа наших жилищ—избы. Все отличие такого деревянного храма заключалось лишь в небольшой главке с крестом, утвержденной на середине конька двускатной крыши четырехстенной или пятистенной избы. Постепенное развитие этого типа постройки и необходимые изменения, вызванные потребностями культа, привели к тому, что к

[1] «Новгородская первая летопись», Спб. 1888, стр. 194.
[2] Там же, стр. 305.
[3] Там же, стр. 313.
[4] «Ипатьевская летопись», стр. 27. «Полное собрание русских летописей», т. II, Спб. 1843.



19. Кладбищенская церковь XVII века в городе Иванове-Вознесенске



20. Козмодемьянский Лежедомский погост XVII—XVIII веков Грязовецкого уезда Вологодской губ.

центральной части храма, представлявшей четырехугольный сруб, с западной стороны прирубили еще сруб для притвора или трапезы, а с востока—алтарную часть. Не имея возможности по чисто техническим условиям построить из дерева круглый алтарь, сруб его делают многогранным. В таком храме центральная часть выше



21. Церковь Успенья 1674 г. в селе Варзуге Кольского уезда Архангельской губ.

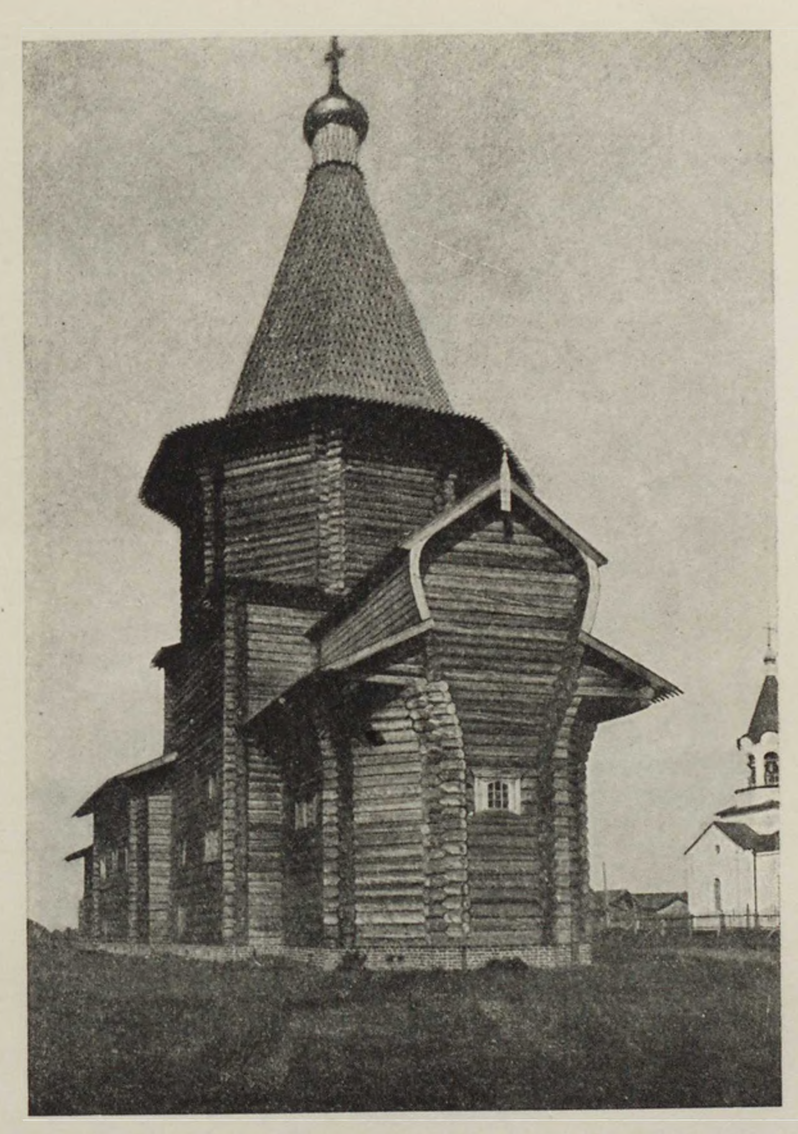
остальных, что вызывается необходимостью поместить на одной из стен ее многоярусный иконостас. Вся постройка кроется двускатными крышами разной вышины и представляет снаружи прекрасно выраженное в архитектуре разделение храма, требуемое церковными установлениями. Храмов в этом духе сохранилось еще очень много. Такова кладбищенская церковь в гор. Иванове (см. рис. 19), церковь Казанской иконы божьей матери в селе Цицевине Галицкого уезда Костромской губ. (см. рис. 26) [1] и др. Церкви подоб-

[1] Древнейшие из них относятся к XIV и XV столетиям. Таковы церковь Воскресения Лазаря в Муромском монастыре Олонецкой губ., построенная между 1350 и 1391 гг., или Георгиевская церковь в Юксовском погосте той же губ., построенная в 1493 г. С этих храмов еще в 70-х г. XIX столетия были сделаны акад. Л. В. Далем обмеры и чертежи, которые хранятся в Академии художеств.



22. Церковь Воскресенья 1532 года в селе Коломенском близ Москвы

ной архитектуры, близко напоминающие крестьянские избы, в специальной литературе носят название «клетских»—от слова клеть. Кроме клетских на севере и северо-востоке России развился другой вид храмов, в результате стремления дать в дереве квадратный в плане одноглавый византийский храм, обычно строившийся из камня. Построенные в форме башен и столбов русские храмы имеют кровлю в виде многогранной пирамиды, увенчанной главкой с кре-



23. Петропавловская церковь 1788 года в селе Пучуге Сольвычегодского уезда Вологодской губ.

стом. Такая кровля носит название «шатра», а храмы—шатровых (см. рис. 21). Подобных шатровых храмов было в старину и в центральной части России немалое количество, так как архитектурные формы их перешли в наше каменное зодчество, чему примером может служить великолепная церковь в селе Коломенском под Москвой,



24. Успенская «Дивная» церковь 1628 года в Алексеевском монастыре города Углича

построенная в 1532 г. (см. рис. 22), или шатровый верх средней части храма Василия Блаженного в Москве и много других. Деревянных же шатровых храмов уцелело в настоящее время очень немного в наших северных областях, и, рассматривая их, мы находим, что древнейшие храмы этого типа имеют в плане квадратное основание или четверик, на котором как переход к главе стоит восьмигранный сруб, или восьмерик, оканчивающийся вместо



25. Колокольня Цивозерского прихода 1658 года, Березо-Наволоцкой волости Сольвычегодского уезда Вологодской губ.

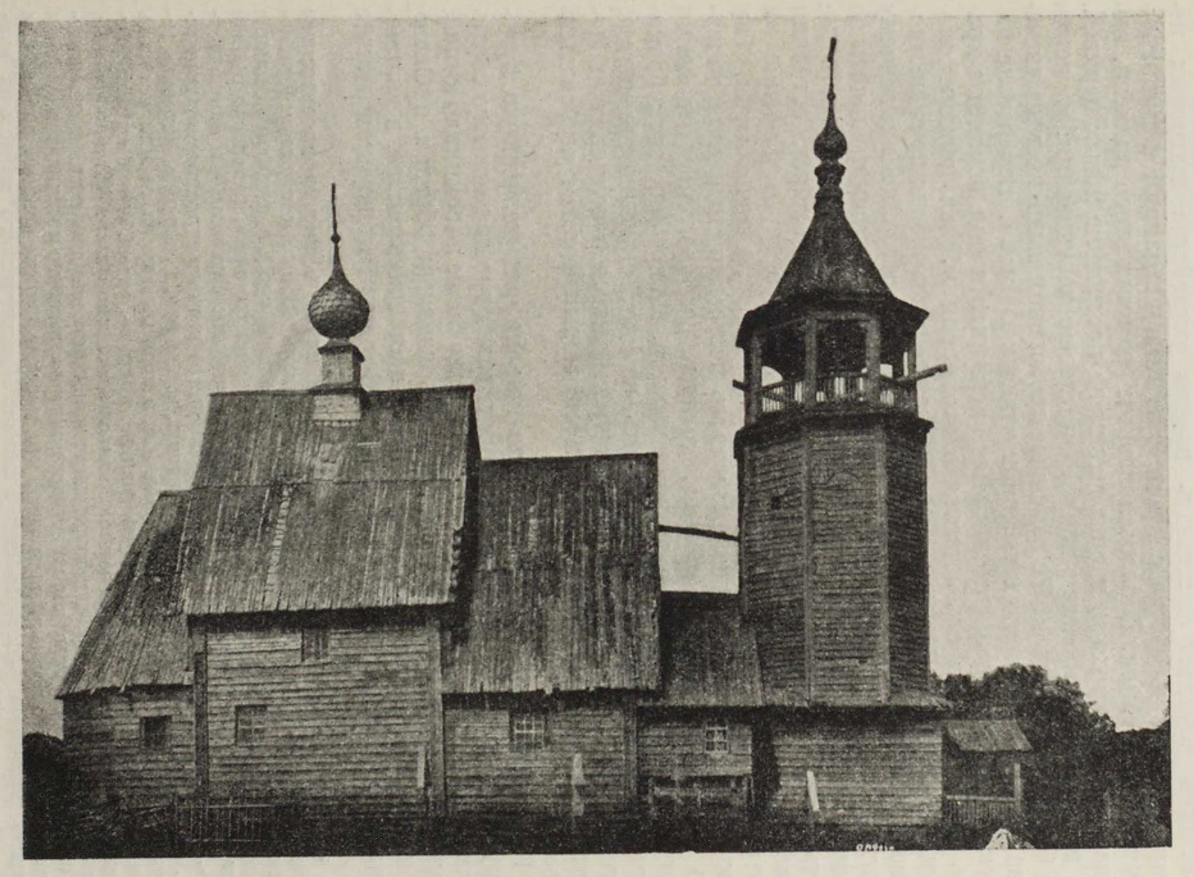
круглого купола, нерационального в нашем обильном атмосферными осадками климате, шатровым верхом (см. рис. 23). Позднее восьмерик сруба продолжили до самой земли, и отдаленное напоминание формы греческого одноглавого каменного храма исчезло в более сложной и замысловатой комбинации восьмигранного сруба столбообразной деревянной постройки. Но таких церквей почти не осталось. Очевидно, связью внешней формы с византий-

ским храмом всегда дорожили, и шатровых церквей, имеющих четверик в основании, до сего времени сохранилось гораздо больше. К центральной части шатрового храма, так же как и в клетских церквах, прирублены с запада трапеза и с востока алтарная часть. Позднее шатровым верхом начинают пользоваться как декорацией, и нередко встречаются храмы предыдущего клетского типа, украшенные в центральной части шатром.

Самобытная и вполне логичная в дереве форма эта переходит в каменное строительство не только там, где шатер открыт изнутри храма и дает характер купола, как в Коломенской церкви или у Василия Блаженного, но его употребляют и как исключительно декоративное украшение. Закрытые изнутри и уменьшаясь в размерах, шатры увеличиваются в числе и появляются на кровлях храмов целыми группами. Таковы перекрытия или главы на всем известной церкви Рождества богородицы в Путинках в Москве или на Успенской церкви Алексеевского монастыря в городе Угличе (см. рис. 24) и в других местах. Эти декоративные завершения с деревянного и каменного строительства перешли и на предметы внутренней обстановки. Шатры, украшенные богатейшей резьбой, с XVI века появляются над тронами, моленными местами, престолами, иорданями. Ими украшают киоты, кровати, подносные парадные сундуки и тому подобные предметы.

После падения Константинополя Московское государство явилось наиболее крупным из всех стран, где исповедывался греческий культ. Лишившиеся материальной поддержки восточные церкви и монастыри, в лице их высшей иерархии, все чаще и чаще начинают обращаться за помощью к Москве, которая, помогая им, постепенно начинает чувствовать себя хозяином положения. На Руси в течение XV и начала XVI веков церковь и государство охотно шли навстречу, видя друг в друге естественных союзников. В связи с прекращением зависимости от константинопольского патриарха, которое в 1589 году было им самим подтверждено, московская церковь начинает считать себя преемницей византийского православия, гордо заявляя, что не уступит «славе» своей греческой предшественницы[1]. Централизация церковного управления была завершена в середине XVI века. К этому времени московская церковь стала национальной, со своим независимым от греков главою, со своими святыми, со своим значительно отличавшимся от греческого культом и даже со своей догматикой, установленной на Стоглавом соборе. Это выросшее сознание своей силы породило горделивые мечты стать центром православия в мировом масштабе. В церковном искусстве стремление стать на место Византии выражается в усилении внешних византийских традиций и в гонении на все свое, самобытное, не имеющее аналогии в самой Византии. Этому же гонению подверг-

[1] *Н. М. Никольский.* История русской церкви, Огиз 1931, стр. 112.



26. *Церковь XVIII века, села Цицевина Галицкого уезда Костромской губ.*

лись и шатровые перекрытия, которыми русские мастера заменяли в деревянных постройках византийские купола. Правящее духовенство начинает восставать против устройства шатровых перекрытий, находя их не соответствующими преданиям и типам византийских храмов. В благословенных грамотах этого времени, выдаваемых патриархами и архиереями на построение новых церквей, на этот предмет имеются вполне определенные указания: «а верхи бы были не шатровые». Те же самые требования выдвигает и купечество, жертвуя деньги на постройку новых храмов[1]. Вследствие натиска с двух сторон на шатровые перекрытия они исчезли с храмов и перешли на строившиеся в это время вблизи церкви колокольни (см. рис. 25). Так как относительно колоколен не существовало никаких преданий и традиций, при постройке их зодчему всегда было более свободы (см. рис. 26). Их строили вплоть до конца XVIII века, когда вместо шатра над колоколами стали делать свод, на котором поместилась небольшая главка, оставляя самое тело колокольни в виде восьмигранного сруба. Гонение на шатры вызвало в деревянных храмах новый вид перекрытия. Так как при наличии шатра не оставалось места для пяти глав, то шатер начали ставить на «бочки», которые располагали у основания шатра то по странам света, то по диагонали. На гребнях этих бочкообразных выступов стали помещать главки, окружавшие шатер, который, естественно, должен был уменьшиться в размерах и наконец совершенно исчезнуть, дав место новым формам «кубоватых» перекрытий (см. рис. 27).

Перекрытие кубом представляло как бы четырехгранную луковицу. Будучи по технике исполнения гораздо проще сложного соединения шатра с бочками, оно в то же время более напоминало купол. Такие перекрытия храмов сохранились главным образом в Онежском крае. Число глав на кровле храма постепенно растет, и мы имеем такие образцы, как построенная в 1708 году в Вытегорском погосте

[1] Примером подобных требований может служить письмо ярославского купца Георгия Третьякова Лыткина от 10 января 1630 г. к игумену Красногорского монастыря (близ Пинеги, б. Архангельской губ.), в котором он пишет: «Послал я к вам с Петром Ермолиным, сыном каргопольцем, пятьдесят рублей денег на церковное строение пресвятые богородицы Похвалы на новую церковь, и вам бы, господине, на те деньги иззадачити для того строения новые церкви... лесу красного и тесу сколько пригоже, чтобы вам, господине, устроить таковую церковь пространством как изволите, а верх бы вам на церкви устроить по земным обычаям пологий как на трапезе, покрыть тесом, среди кровли церковные велети бы вам сделать четыре бочки со всех сторон, шириною в полсажени, а вышиною в человека и из тех бочек вывести шеи, маковица и крест, опоять железом белым немецким, розвалов на церкви и шатров круглого и клинчатого у бочек снова отнюдь бы не делать ради того, что высокие церкви божиим повелением молниею пожигает» («Историческое описание Красногорского монастыря епископа Макария», 1880). Действительно, величественные шатры, возвышавшиеся над вершинами вековых лесов, во время грозы, естественно, привлекали на себя удары молнии, и храмы сгорали без остатка.



27. Петропавловская церковь 1759 года в селе Вирме Кемского уезда Архангельской губ.

церковь о девятнадцати главах или двадцатиодноглавая Преображенская церковь в Кижах Петрозаводского уезда Олонецкой губ., построенная в 1714 году (см. рис. 28), и др. В гор. Коле, одной из первых колоний на Мурманском берегу (о Коле есть упоминание в летописях еще под 1264 годом), до 1854 года стоял двадцатиглавый собор, средняя часть которого была возобновлена в 1684 году. Во время Крымской кампании, когда блокировавший русские берега английский флот начал бомбардировку Колы, этот замечательный памятник древнерусского зодчества сгорел до тла [1].

Наконец, несколько обособленным типом построек явились «ярусные» храмы, встречавшиеся в зачаточном состоянии и ранее в комбинации с уже рассмотренными видами и получившие особенное распространение на Украине. С присоединением последней и переселением на Москву украинского духовенства ярусные храмы начинают строить и в Московской Руси. Они отличаются от клетских тем, что

[1] План и разрез сгоревшего Кольского собора имеются в «Известиях Археологического общества» за 1861 год.



28. Преображенская церковь 1714 года в погосте Кижах Петрозаводского уезда Олонецкой губ.

постройка не кроется прямо по срубу, а на четырехгранный сруб ставится восьмигранник, а на него второй восьмигранник—поменьше, иногда и третий—еще меньше и наконец шейка с главкой (см. рис. 31).

Многоярусные храмы нередко достигали значительной вышины. По религиозным воззрениям средневековья высота составляла главное достоинство храма как сооружения, призванного, по объясне-



29. Ильинская церковь XVIII века в городе Загорске

нию церковников, отрывать человеческие помыслы от земли и направлять их к небу. Среди русского крестьянства здесь скорее играло роль тщеславие, стремившееся превзойти соседей высотой постройки. Это и способствовало распространению ярусных храмов, которые к тому же, благодаря своей более простой конструкции, не требо-

вали таких искусных и умелых мастеров, как церкви с кубоватыми или шатровыми перекрытиями (см. рис. 30).

Таковы в общих чертах главные типы храмов и этапы в развитии нашей церковной архитектуры. По сущности своей она широко использовала те формы, которые уже успели сложиться в нашем светском зодчестве. Летописи нередко упоминают о «добрых домах богатых горожан». Здесь, так же как и в церквах, получили широкое применение и сложные соединения разной величины срубов и разные замысловатые формы покрытия, так как даже самый большой дворец не представлял собой единого здания, в котором бы под общей кровлей были размещены все необходимые помещения и которое представляло бы собой, как в настоящее время, нечто целое,—а состоял из ряда изб и клетей, лепившихся друг к другу в живописном беспорядке, разнообразной высоты, то в два, то в три этажа, соединенных между собою переходами. Верхние этажи были заняты «чердаками» или «теремами» с «гульбищами», т. е. балконами, огороженными перилами, с точеными или резными балясами. Эти-то «чердаки» и были покрыты разнообразными крышами в виде высоких шатров, бочек, кубов или в виде сложных сочетаний этих форм между собой. Все крыши сверху обшивались мелким гонтом—«кожушились» (т. е. одевались; «кожух»—бывшая тогда в ходу верхняя одежда). Разнообразные формы церковных перекрытий являются для нас единственными мотивами для восстановления исчезнувших перекрытий гражданских построек прошлого времени и объясняют те своеобразные формы украшений, которые в большом количестве сохранились в резьбе иконостасов, киотов, дверных и оконных наличников и тому подобных деталей внутренних и наружных украшений зданий.

Городская архитектура, еще более чем деревенская, была украшена резьбой. Этого требовали прежде всего ее сложные конструктивные условия. В возводимых гражданских палатах и церквах, по сравнению с деревенскими постройками, было гораздо больше скреплений, связей и торцовых частей, которые надо было зашивать тесом или прикрывать резными наличниками, причелинами, подзоринами и пр. Эта резьба, как уже было сказано выше, получает в городе широкое применение в качестве одного из средств идеологического воздействия, важного и удобного средства для высших классов поддержать свой общественный престиж, перещеголять соперников, поразить воображение народных масс. Чем больше растет город, тем больше князья, бояре и богатые купцы воздвигают в нем палат и церквей, постоянно соперничая друг с другом в великолепии их украшения богатой позолоченной и расцвеченной разными красками резьбой, которая отчасти повторяет деревенские мотивы, но много вводит и нового, основанного на дальнейшем их развитии и осложнении иностранными образцами. Это обогащенное городом узорочье, в свою очередь, переходит в деревенскую резьбу. В результате



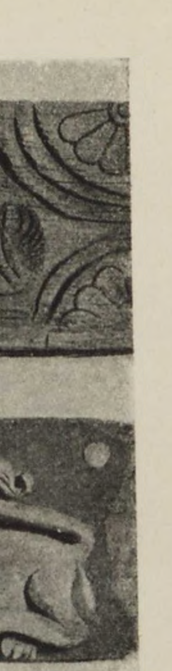
30. Ярусная надстройка над клетской церковью XVIII века, Вологодской губ.



31. Образцы крестьянской фряжской резьбы. Москва. Кустарный музей

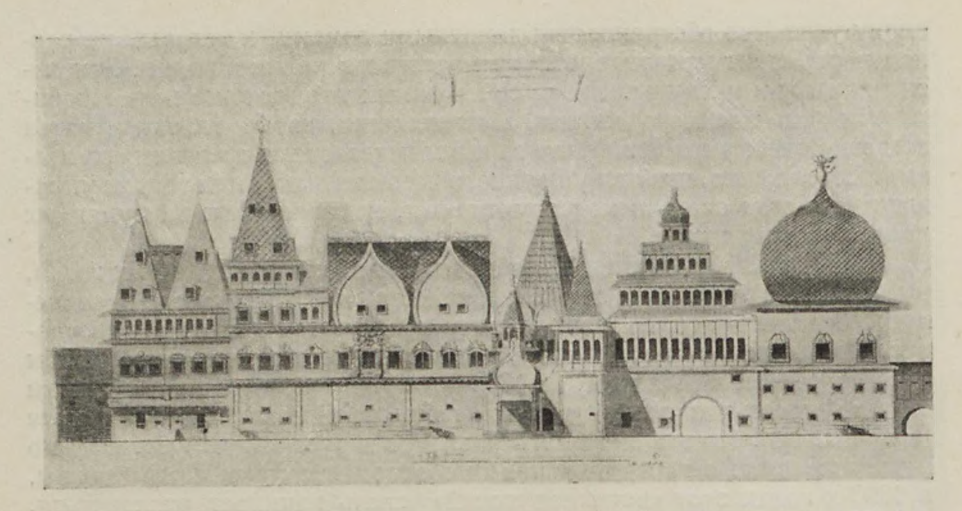
долголетнего взаимного влияния мотивов городской и деревенской резьбы и слагается тот набор украшений, который делается обычным в декоративном убранстве позднейших крестьянских изб, вплоть до 70-х годов XIX столетия. «С начала 70-х годов цены на всемирном хлебном рынке начинают «слабеть»,—говорит М. Н. Покровский,— и в последней трети XIX века повторяется тот «аграрный» кризис, под знаком которого прошло все царствование Николая I. Расслоение деревни на пролетариат и мелкую сельскую буржуазию, на «бедноту» и «кулаков», шло неудержимо, несмотря на принимаемые правительством меры. Аграрный кризис превращал крестьянина в пролетария с такой быстротой, что всякие законы, которые ему противопоставлялись, разлетались как паутина»[1]. Сильное движение крестьян из деревни на фабрики имело одним из результатов то, что крестьянские жилища оставлялись ими на долгий срок, благодаря чему их не только перестают украшать, но даже лишают самого необходимого ремонта. С другой стороны, разбогатевшее кулачество, пренебрегая старым, веками сложившимся типом убранства резьбою крестьянских жилищ, ищет новых мотивов украшения и, естественно, заимствует их от богатого наряда домов городской буржуазии. Город в эту

[1] *М. Н. Покровский.* Русская история в самом сжатом очерке, Гиз 1929, стр. 209—212.



эпоху усиленно обстраивается доходными домами, в которых на первом месте стоят утилитарные, а не эстетические требования. Эти постройки голы и хмуры. Но на собственных жилых домах представителей промышленного капитала появляется, наоборот, такая масса всевозможных украшений, что за ними исчезает вся архитектура здания. Естественно, что отзвуки такого же эклектизма и изобилие украшений, иногда очень неконструктивных, появляются и на кулацких постройках в деревне.

К концу XIX столетия, в особенности в эпоху реакции 80-х годов, появляется тяготение к так называемому «национальному» древнерусскому стилю, символизирующему в искусстве триаду «православие, самодержавие, народность». Это заставляет использовать мотивы русской резьбы и архитектуры XVI—XVII веков, а также пережитки старого крестьянского искусства, сохранившиеся в северном крае (см. рис. 31). Но это новое направление в русском искусстве было недолговечным; с первым же новым обострением социальной борьбы, в 1890-х годах этот «истиннорусский» стиль начинает разлагаться, а в 1900-х годах и вовсе сходит на-нет.



Юго-восточный фасад Коломенского дворца. Чертеж архитектора Ивана Мичурина 1763 года

ГЛАВА IV

Княжеское и царское строительство Москвы XVI и XVII веков.—Московская Оружейная палата, ее возникновение и организация.—Русские и иноземные мастера в Оружейной палате, светские и духовные.—Порядок их набора и распределения.—Заработная плата и ее виды.—Ученики.—Изменение характера и структуры Оружейной палаты в начале XVIII века.

Русское резное мастерство до XVI века не имело единого общего центра и проводилось по различным городам, монастырям, селам и деревням отдельными, самостоятельно работавшими мастерами. С XVI же века с большей и большей определенностью выступает в качестве такого объединяющего центра столица Московского государства—Москва. Ко второй половине XVI века в Москве насчитывалось уже свыше 40 000 дворов, т. е. не менее 200 000 душ населения. Англичанин Джильз Флетчер, бывший в Москве в 1588 г., утверждает, что «Москва немного больше Лондона» [1]. Московские богословы и книжники XVI века объявляют Москву третьим Римом, преемницей христианского Константинополя, единым оплотом православия всего мира. Естественно, что такого рода представления не могли мириться с прежним скромным обликом столицы и требовали самых решительных и широких мероприятий к ее перестройке.

[1] *Д. Флетчер.* О государстве русском, Спб. 1905, стр. 17.



а Ивана

Московская
иноземные
бора и рас-
характера и

го общего
, селам и
терами. С
ступает в
кого госу-
кве насчи-
душ насе-
в 1588 г.,
осковские
им Римом,
отом пра-
вления не
требовали
ерестройке.

В этом
няты меры
Кремля ка
и силы. В
настыри и
века моско
вившись о
свое разви
башни и зд
чинают зам
еще домин
среди них
ции и резн
палат. И п
и по пышно
щимся меж
ный в 1667
шиеся уже
ственная в
и примыка
убранству
основами,
крестьянск
так сказат
ществлени
преемника
приносимы
Руси. Для
циальных
мастера ра
занимают
ные места
в путь-дор
присоедин
ных при ца
стей. Лучш
ками и для
одном учре
объединяв
чих масте
щими в ее
сковском
лотая и се
ские. Здес
живопись,
водства, и

В этом начавшемся строительстве в первую очередь были приняты меры к укреплению, надлежащей обстройке и к украшению Кремля как главного символа и оплота возрастающего могущества и силы. Вместе с ним строились, украшались и укреплялись монастыри и воздвигались новые загородные дворцы. В конце XVI века московское строительство, однако, было прервано смутой. Оправившись от нее лишь в XVII веке, столица Московии продолжает свое развитие в еще более широком объеме. Хотя деревянные стены, башни и здания Кремля и подмосковных монастырей с XV века и начинают заменяться каменными, но деревянные постройки продолжают еще доминировать вплоть до XVIII века. Особенно характерными среди них были подмосковные дворцы, которые по своей конструкции и резному наряду являлись в сущности вариантами Кремлевских палат. И по своей архитектуре, и по количеству резных украшений, и по пышной многоцветной окраске отдельных частей наиболее выдающимся между ними был знаменитый Коломенский дворец, построенный в 1667—1668 гг. В нем как бы воочию осуществились упоминавшиеся уже сказочные палаты былевого эпоса. Московская правительственная власть XVII века, выражая интересы крупного купечества и примыкавшего к нему боярства в стремлении к роскоши и пышному убранству своих дворцов и палат, еще не порывала с национальными основами, и ее резное узорочье было близко по духу и характеру крестьянской и городской Руси этой эпохи и лишь отчасти сдобрено, так сказать, привкусом какой-то церковной торжественности. Осуществлению запросов пышности и желания показать себя достойными преемниками Византии помогали в значительной степени прибыли, приносимые иностранными капиталами, работавшими в Московской Руси. Для украшения всех этих деревянных дворцов из провинциальных городов особыми царскими указами стягиваются в Москву мастера различных специальностей и среди них не последнее место занимают резчики. По «царскому указу» бросаются родные насиженные места и обычный круг заказчиков, и мастера с семьями трогаются в путь-дорогу в далекую Москву. Здесь с половины XVII века к ним присоединяются иноземные мастера, преимущественно из завоеванных при царе Алексее Михайловиче белорусских и украинских областей. Лучшие из них на Москве становятся дворцовыми ремесленниками и для надлежащего планового руководства сосредоточиваются в одном учреждении, под одним общим управлением. Этим учреждением, объединявшим собранных из разных мест дворцовых резчиков и прочих мастеров, была московская Оружейная палата, со всеми входящими в ее состав отделениями и мастерскими. Помещалась она в московском Кремле, где также находились и тесно связанные с ней золотая и серебряная палаты и различные царевы и царицыны мастерские. Здесь были сгруппированы иконная и «парсунная» (портретная) живопись, чеканка по золоту и серебру, эмалевое и финифтевое производства, швейное, экипажное, кузнечное, оружейное, плотничное,

столярное и резное. Основание этой своеобразной художественно-промышленной академии московской Руси относится к первым годам XVI столетия. В 1511 году московский великий князь Василий III утвердил должность оружейничего, на обязанности которого лежала заготовка и хранение всего огнестрельного и холодного оружия, устройство стягов, знамен и их украшение. Таким образом, под начало оружейничего стали собираться всевозможные мастера, работавшие до того у себя на дому: оружейники, кузнецы, литейщики, чеканщики, златокузнецы, ювелиры, столяры, резчики и пр. Недостаток опытных и хорошо знающих свою специальность мастеров все время тормозит развитие дела, и в 1556 году Иван Грозный жалуется, что в Москве нет мастеров, которые умеют «резати резь всякую», и таковых выписывают из Новгорода [1].

При Иване же Грозном всей системе отдельных мастерских дается определенная стройная организация, и они начинают подчиняться оружейному приказу, который в этом виде существует до начала «Смутного времени». События 1610—1612 гг. отразились на мастерских крайне тяжело. За двухлетнее пребывание польских войск в Кремле все было так разорено и опустошено, что понадобилось около тридцати лет для приведения всего царского хозяйства в нормальное состояние. За время «лихолетья» мастеровые люди, спасая свои животы, разбрелись неведомо куда. При первых Романовых была организована Оружейная палата, и дворцовые мастерские поступают в ее распоряжение и располагаются поблизости дворца, причем для каждой отводится отдельное помещение. Пополняясь возвратившимися старыми и приглашаемыми новыми мастерами, мастерские Оружейной палаты достигли особенно блестящего развития под управлением боярина Богдана Матвеевича Хитрово (1654—1680). В эти годы Хитрово, показавший себя и ранее незаурядным администратором, сумел привлечь к работе целый ряд талантливых мастеров и художников разных национальностей. Благодаря иноземцам, из которых первое место занимают белоруссы и поляки, все произведения художественной промышленности, выходившие из Оружейной палаты, представляют интересную смесь западного влияния с пережитками местной старины. Иностранные мастера поступали в распоряжение Оружейной палаты: «В прошлых во 164 и во 166 годех по указу в. г. взяты в Оружейную полату из Вильны, из Полоцка, из Витебска, из Смоленска розных дел мастеровые люди с женами и с деть-

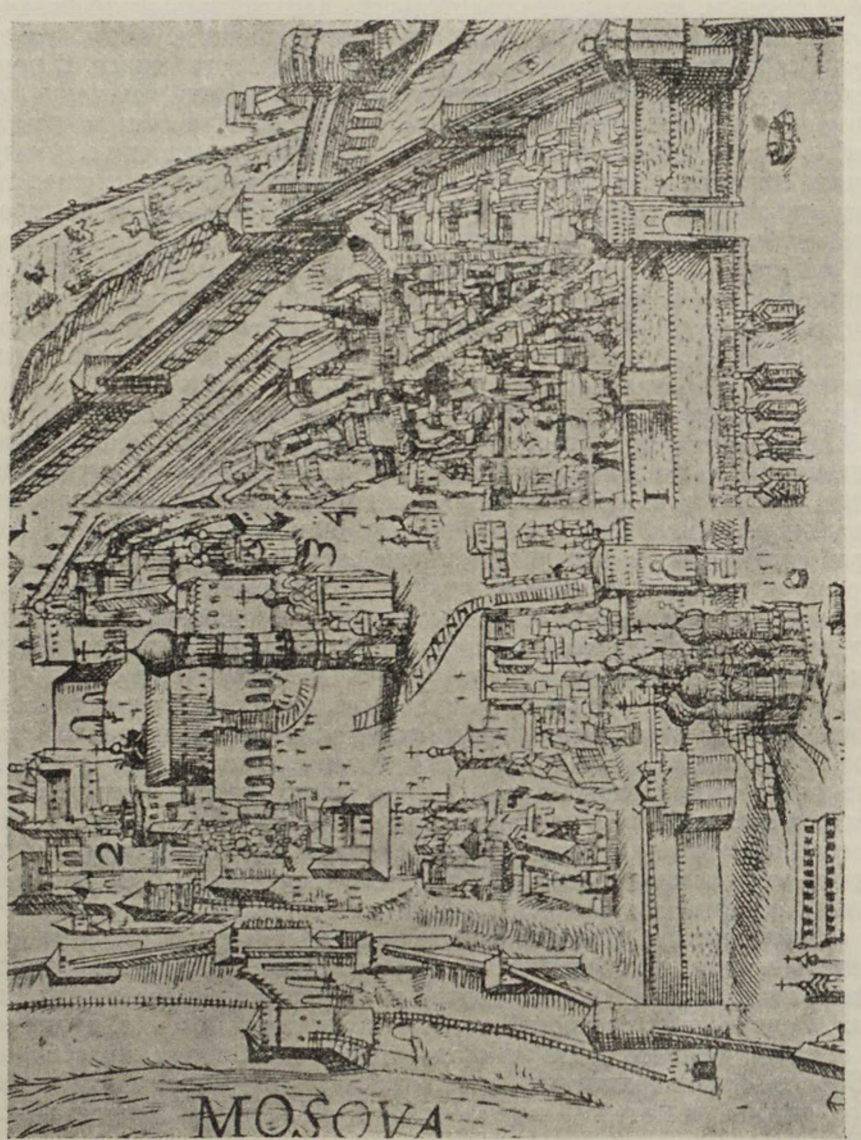
[1] 1556 года февраля 9 и марта 22 грамоты новгородским дьякам Федору Еремееву и Казарину Достоевскому: «Послали есмя в Новгород мастера печатных книг Марушу Нефедьева... да Маруша ж нам сказывал, что есть в Новегороде Васюком зовут Никифоров, умеет резати резь всякую, и вы б того Васюка прислали к нам в Москву с Марушей же вместе. Писан в Москве 7064 февраля в 9 день. А Васюка б есте прислали к нам с Марушей ж вместе, а неизспеет с ним вместе ехати и ехал бы после по своей доброй воле, а был бы в Москве наборзе». Добавление к «Актам историческим», т. I, стр. 148. Спб. 1846.

ми на вечное житье, а на Москве поставлены они во дворех Бронной слободы тяглецов».

Желая возможно более прочно привязать иноземцев к месту их новой службы, московское правительство неукоснительно требовало от них принятия православия и принесения присяги. Обычай этот строго соблюдался, и от него никто не мог быть освобожден. С прибытием каждой новой партии мастеров «розных дел» местному духовенству давался соответствующий указ с поименным списком прибывших: «Лета 7169 октября в 9 день по государеву... указу память Успенского собора протопопу Михаилу, велеть ему привести к вере и истинному обещанию Оружейные палаты розных дел мастеровых людей двадцати пяти человек, а кого имяны и тому роспись под сей памятью, и приведчи прислать в Оружейную палату»[1]. В этой партии было семь человек витебских резчиков, токарей и столяров: Филипп Тарасов, Кирилл Толкачев, Самойло Богданов, Данило Кокотка, Иван Дракуля, Давыд Павлов и Якуб Погорельский. Приведенным к присяге мастерам устанавливался определенный оклад денежного и хлебного жалованья. В XVII веке оклады мастеров Оружейной палаты состояли из трех статей: годового жалованья, выдававшегося деньгами как установленный за работу оклад, кормовых денег, рассчитывавшихся поденно и часто выдававшихся с большим опозданием, и хлебного жалованья, или оклада, выдававшегося натурой в виде ржи и овса. Кроме этого довольствия, как награда за хорошо исполненную работу, иногда отпускались «сукна добрые». Сукно было кармазинное и полукармазинное, и полагалось его по пяти аршин на человека: «дороги»—полосатая ткань восточного происхождения в отрезках такого же размера как и сукна, и «шапочные вершки», редко бархатные, чаще суконные, ярких и сильных цветов. В исключительных случаях изменялся и характер получаемых резчиками наград. «176 года ноября в 24 день в. г.... пожаловал Оружейные палаты из приказу большого дворца резного деревянного дела мастеров Степана Зиновьева с товарищи осьми человек, велел им дать своего... жалованья с дворцов по ведру вина, по полуосетру, по четверику круп овсяных человеку, для того, делали они в Оружейной палате образцы деревянные лебединые, журавлиные, гусиные»[2].

«Палата резных и столярских дел», куда поступали все резчики-столяры и токаря, составляла часть Оружейной палаты, находилась в ведении приказа большого дворца и была расположена в двух местах. Одно из этих отделений помещалось в самом Кремле, недалеко от «старого денежного двора, стоявшего между Сретенским собором и Боровицкими воротами»[3]. Здесь спускалось под гору здание запасного дворца, в котором помещался «иконный терем и палата рез-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 7232.
[2] Там же, стб. № 11427.
[3] *И. Е. Забелин.* История города Москвы, стр. 610.



32. Сигизмундов план. Кремль в начале XVII века

ных и столярских дел» (см. рис. 32). Другое отделение, для производства более крупных работ, было вне стен Кремля. Оно находилось на бывшем дворе боярина Никиты Ивановича Романова, стоявшем на месте, занятом теперь постройками нового университета и домами ВЦИК в б. Шереметевском переулке. Это было очень большое владение со въездами со стороны Моховой улицы, Воздвиженки и улицы Герцена (б. Никитской). Со стороны Моховой въезд приходился на месте здания теперешней университетской библиотеки.

В конце XVII столетия (1676—1682), когда понадобилось место для царской аптеки, палаты резных и столярских дел из здания запасного дворца были переведены на Троицкое подворье. С этого времени в записях о выдаче денежного довольствия, всегда подробно указывавших, где производилась оплачиваемая работа, появляются такие отметки: «На дачу государева жалованья поденного денежного корму старца Ипполита ученикам, которые делают на Троицком подворье в новопостроенных мастерских палатах крилос столярским мастерством» [1]. «Иконописный терем» находился рядом с палатой резных и столярских дел, и его мастера, а также иконописцы, помещенные на романовском дворе, постоянно были к услугам русских резчиков, «знаменя» для них узоры на дереве. В XVII веке художественное начало было отделено от ремесла, но художники все время руководили мастерами. В качестве знаменщиков для резьбы выступали все выдающиеся иконописцы этого времени, например Иван Безмен, заведывавший романовским двором, или Симон Ушаков, стоявший во главе кремлевских мастерских; что же касается прибывших иноземцев, то они умели знаменить сами, знали разнородную резьбу и столярство, хорошо умея обращаться с инструментами, до тех пор неизвестными русским, словом, это были более развитые и технически более опытные мастера, чем русские резчики. Один из этих иноземцев, «новокрещен» Семен Деревский, о самом себе показывает: «делает де он столярное и резное дело собою и знаменит сам, и режет на столбах и на досках звери и птицы и травы, и сделает он мастерством своим против старца Ипполита да приказу большого дворца против резного ж дела мастера Степана Зиновьева» [2]. Приняв православие, многие из мастеров вступают в брак с москвичками и еще ближе становятся к интересам новой родины, связанные с нею не только службой и религией, но и семейными отношениями. К таким мастерам и «вверху» относятся с большим доверием, считая их вполне своими, и в случае надобности выделяют их для исполнения ответственных государевых дел. Такой пример имеется в судьбе резчика Константина Андреева, посланного от Оружейной палаты при послах в Персию, куда отправлялись из Москвы всевозможные подарки, состоявшие, между прочим, и из резных деревянных вещей,—«на

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 961.
[2] Там же, стб. № 17911.

случай починить что поломанное» в дальней дороге. Поселенные на Москве иноземные резчики и в официальных бумагах быстро теряют свою национальность и по своим именам кажутся чистокровными русскими. Трудно предположить, чтобы Клим Михайлов, Осипко Яковлев, Мартынка Петров или Давыдка Павлов были иноземцами, и только в первых записях о получении жалованья и кормовых денег видно их нерусское происхождение. «По указу в. г. и по челобитной за памятью дьяка Никиты Зажарского Климу Михайлову государева жалованья на нынешней на 186 год оклад ево 10 рублев дан сполна. Дачи подъячего Мишки Власьева. Klim Muchailow tiesiet Rublow wzial Hosudarewa zalowanniea Davydka Pawlow wmiesta jeho Rospisalsie». «Да февраля ж в 20 день по именному ... указу ему ж, Климу Михайлову, государева жалованья поденного денежного корму сентября с первого число марта по первое число нынешнего 186 года по десяти денег на день, итого девять рублев один алтын четыре денги дано сполна. Дачи подъячего Мишки Власьева. Klim Muchaylow karmowyes polhoda wzial. A wdeho miesta Rospisalsie Dawidka Pawlow diewiet Rublow Adin Altyn czetyry dienhi» [1]. Позднее в таких случаях появляются русские расписки. Вероятно подъячим трудно было разбирать иностранный шрифт, и они требовали расписки по-русски. «...дать... жалованья резцу, который взят в Оружейную палату из Воскресенского монастыря, Климу Михайлову, в приказ 20 рублев для того, что он, Клим, ко государеву делу перед своей братьею показал многую работу...—Записать и деньги дать с распискою». На обороте: «Клим Михайлов из Оружейные палаты государева жалованья в приказ 20 рублев взял, а в ево место дворцовой площади подъячей Андрюшка Зотиков руку приложил» [2].

Каждый из иноземных мастеров имел русских учеников, которые со временем должны были заменить его в работе. Выпрашивая себе участок земли для постройки собственного дома в Москве, иноземец Филька Тарасов пишет: «А у меня, холопа твоего, есть ученик Фомка Адамов, а тот, государь, ученик будет тебе... годен» [3]. Учили иноземцы истово, подолгу; ученье продолжалось несколько лет, нередко свыше десяти. Ученикам во время ученья выдавали только корм, жалованья же они не получали. На денежный оклад они переходили лишь по окончании ученья, когда по признанью самого учителя и других компетентных лиц они оказывались достаточно умелыми для самостоятельной работы [4].

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959. Расход Оружейной палаты.
[2] Там же, стб. № 10801.
[3] Там же, стб. № 12378.
[4] «А в допросе резного деревяного дела мастер Степан [Зиновьев.—*Н. С.*] сницарь сказал, резного ж деревяного дела ученики Ефремка Антипин, Ларка Юрьев, которые учились у него, Степана, тому резного деревяного дела научились и то резное дело режут и знаменят сами и зделают мастерством своим против мастера Клима Михайлова и лутче, а зделают против Гарасима Окулова. 187 года апреля в 10 день по именному в. г. указу велеть им Ефремку и Ларке

Некоторые из резчиков-иноземцев не сразу попали в Москву. Бывший в то время в большой силе патриарх Никон упросил царя часть зарубежных иноков-мастеров отправить к нему в Валдай, в только что отстроенный Иверский Валдайский Святозерский монастырь. Выбор его пал на братию Кутеинского монастыря, находившегося близ города Орши, в котором процветали всевозможные ремесла и промыслы. Среди кутеинских иноков были искусные типографщики, и не менее опытные в резьбе по дереву мастера, и специалисты ценинного (кафельного) производства. Монахи, с настоятелем во главе, охотно согласились на переезд в пределы Московии, так как за рубежом им туго приходилось от враждебно настроенных католиков, составлявших большинство населения этого края. Переселение продолжалось более года; за иноками потянулась и часть местных оршанских мастеров различных специальностей, работавших на Кутеинский монастырь или состоявших в родственных или дружеских отношениях с кутеинской братией. Эти мастера-переселенцы осели на окрестных пустых местах, принадлежавших Иверскому монастырю. Они, в свою очередь, дали обители целый ряд умелых рабочих рук, с помощью которых кутеинские старцы наладили в Валдайском монастыре различные промыслы. Особенно хорошо было поставлено резное дело, и многочисленные работы в стиле барокко до сего времени украшают главный холодный пятиглавый собор обители [1].

Начав постройку Воскресенского (Новоиерусалимского) монастыря под Москвой, патриарх стягивает туда и более опытных мастеров и рабочих, забирая их, между прочим, и из Валдая [2]; но ссора с царем и последовавшая опала Никона прервали работы в Новом Иерусалиме. Правительство само нуждалось в опытных и умелых мастерах, особенно, когда началась постройка Коломенского дворца, требовавшая немало рабочих рук. В это время и воспользовались мастерами, бывшими в ведении патриарха [3]. Все находившиеся в это время в монастыре различных специальностей мастера должны были бросить неоконченную работу и немедленно собраться в дорогу

учинить государева денежного жалования и хлеба ржи и овса и денежного корму против столярного дела мастера Гарасима Окулова и на нынешний на 187 год то государево жалованье дать им по расчету, справясь с дачею прежних кормовых денег» (Архив Оружейной палаты, стб. № 17847).

[1] «Акты Иверского Святозерского монастыря 1582—1706 гг.», Спб. 1872, №№ 162, 172, стр. 11, 30.

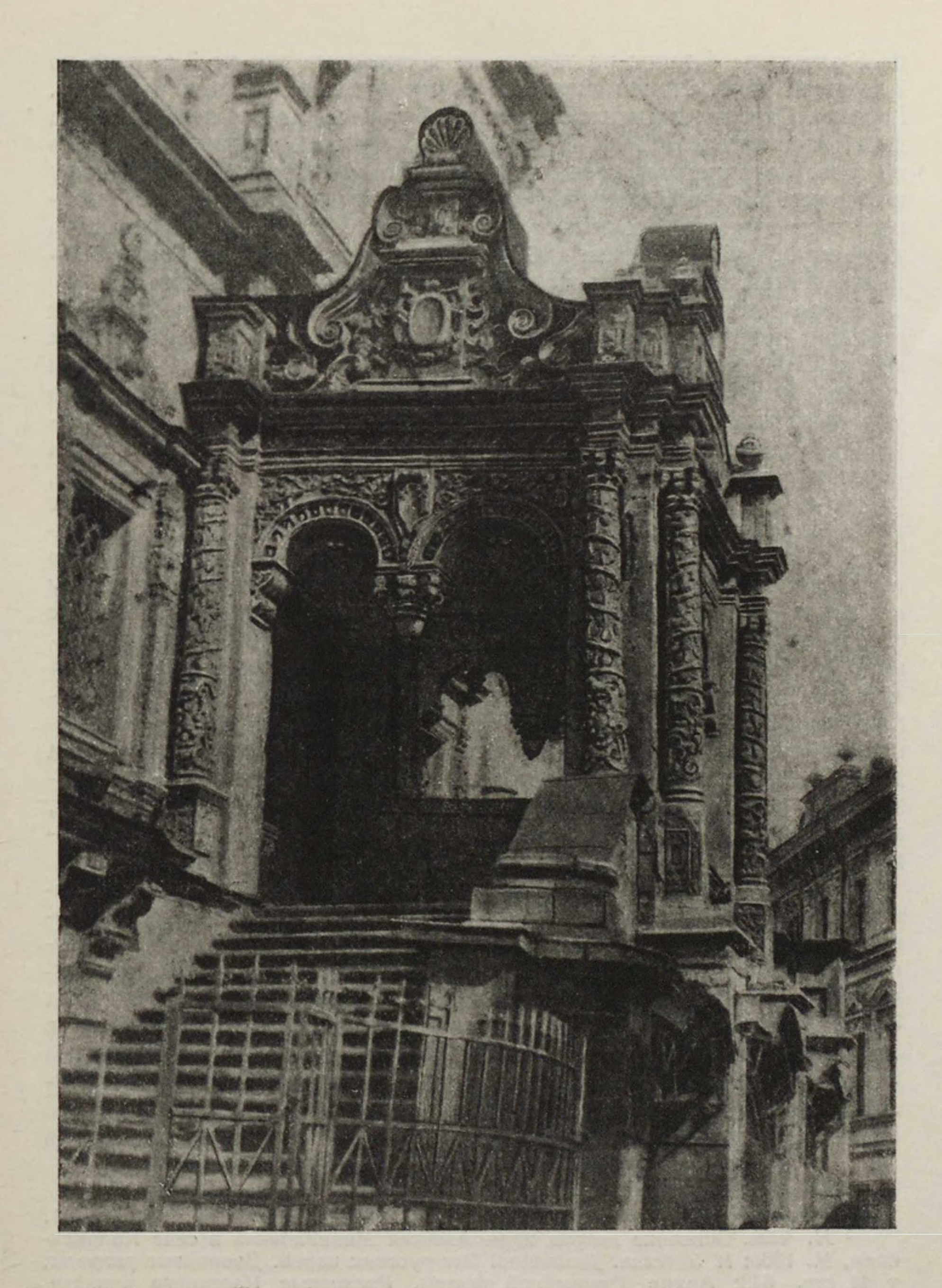
[2] Там же, №№ 6, 13, 18, 21, 162, 164, 174, 222.

[3] «В прошлом во 175 году декабря в 19 день... послан... указ из Оружейные полаты за приписью дьяка Лариона Иванова в Воскресенский монастырь рожественного монастыря к архимандриту Филарету да к дьяку Денису Савлукову, а велено им в Воскресенском монастыре людей иноземцев золотарей и серебреников и резцов и иных всяких дел мастеров, которые были и ныне есть в Воскресенском монастыре, переписать и выслать их с женами и с детьми и со всем их животы, дав им подводы, и мастеровым людем имянную роспись прислать в Оружейную полату» (Архив Оружейной палаты, стб. № 11966).

на Москву. По прибытии в Оружейную палату они были опрошены заведывавшим палатою боярином Хитрово, который одних оставил работать при самой палате, других же отослал в строящийся Коломенский дворец. Оставленные в Москве резчики были распределены частью в Кремле, частью на Романовском дворе. Тут они нашли своих земляков, приехавших из-за рубежа прямо на Москву. Среди них, как особо известные мастера, выделялись два инока: старец Арсений, стоявший во главе кремлевских резчиков, и старец Ипполит—на Романовском дворе. Новоприбывшие мастера были пожалованы деньгами, хлебом и мясом. «...Велел им дать своего в. г. жалованья... денег по пяти рублев да хлеба ржи по пяти четей да по два пуда мяса человеку... и послать память во дворец хлеба, а о деньгах в новую четь» [1]. Между прибывшими из Воскресенского монастыря резчиками наиболее выдающимися были Клим Михайлов и Герасим Окулов. Особенно славился первый: при зачислении своем на службу в Оружейную палату он дал следующие автобиографические сведения: «он, Климка Михайлов, родом иноземец Шклова города, делает резное дело под золото да столярное дело. А в первую службу взял его добровольно в Шклове боярин князь Григорий Семенович Куракин, и жил он у него в Москве без крепости с год, и женил он его у себя на дворовой своей русской девке Анютке, и женясь пожил у него с год, и отдал его бывшему патриарху Никону на время, тому ныне одиннадцать лет. И с тех мест жил он в Воскресенском монастыре восемь лет» [2]. Таким образом, до поступления в Оружейную палату Клим Михайлов работал на Руси уже тринадцать лет. В Оружейной палате он был определен сначала в помощники к старцу Арсению, а после смерти последнего в 1681 году сам стал во главе всех кремлевских резчиков [3].

Состав резчиков Оружейной палаты со второй половины XVII столетия не превышал восьми-десяти человек жалованных мастеров, столяров же было еще меньше. Сравнивая окладные листы московской Оружейной палаты за разные годы, находим, что установленное количество мастеров мало изменяется. Место умершего или выбывшего мастера немедленно занимает другой. «Оружейного приказу розных дел мастеры, которые пожалованы на убылые вымороченные места и вновь поверстаны. По 12 рублев... костяного резного дела токарь Семой Шешенин прежнего токаря на Кириллово место Кузьмина и вновь в том же окладе поверстан Овдоким Иванов» [4]. Таким образом, изменяются имена резчиков, ученики заступают места учителей, выдвигаются новые силы, но количество почти всегда одно и то же. За 1681 г. числились следующие лица: «Резного деревяного дела мастеры. По 10 рублев человеку, корму по 10 денег на день. Клим Михайлов. Корму

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 10676.
[2] Там же, стб. № 10928.
[3] То же, стб. № 10672 л. 7.
[4] Там же, стб. № 5653.



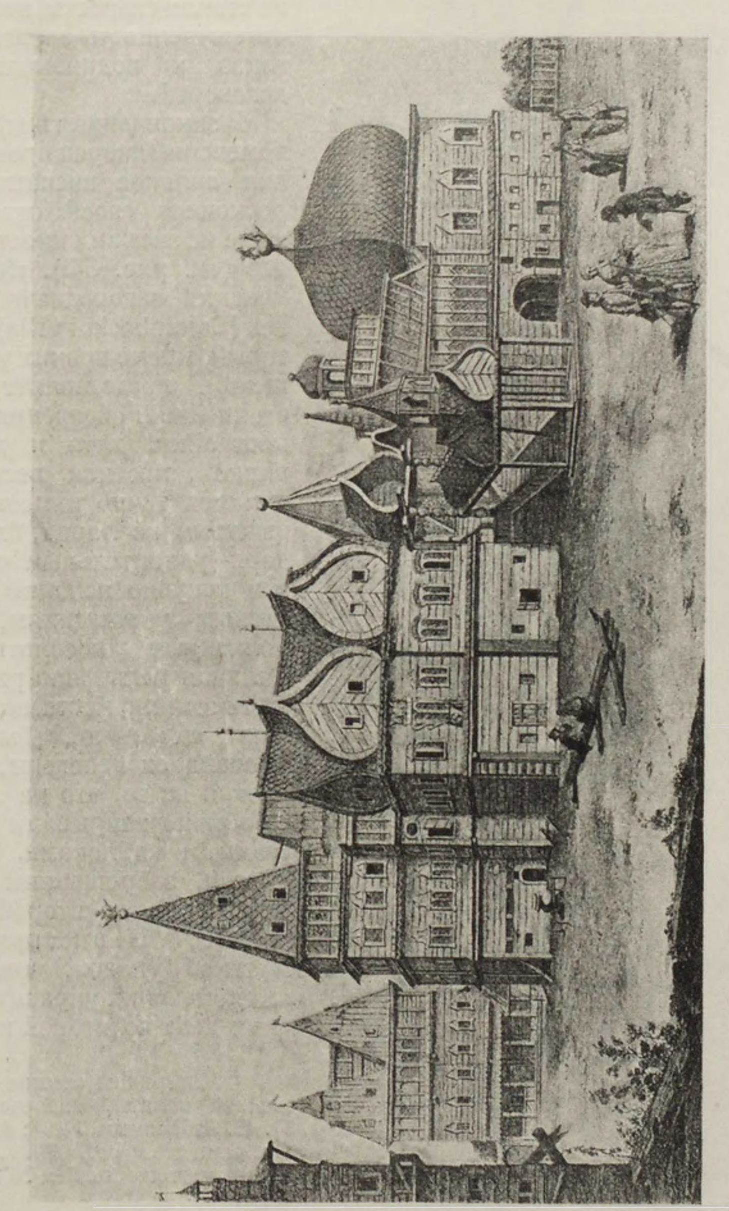
33. Резное из камня крыльцо церкви Николы Большого креста в Москве

по 6 алтын по 4 денги на день, а на воскресные дни по 3 алтына по 2 денги на день. Старец Ипполит. Корму по 8 денег на день человеку. Герасим Окулов, Антипка Леонтьев. 8 рублев, корму по 6 денег на день. Андрюшка Иванов. 15 рублев, корму по 2 алтына по 4 денги на день. Новокрещен Семен Даревский. По 10 рублев человеку, корму по 8 денег. Ефремко Антипин (умер в этом году), Марко Юрьев. Органного и столярного дела мастеры по 7 рублей, корму по 8 денег на день человеку. Лучка Афонасьев, Степка Максимов, Левка да Сенка Ивановы, Андрюшка да Пронка Федоровы, Мишка Герасимов»[1].

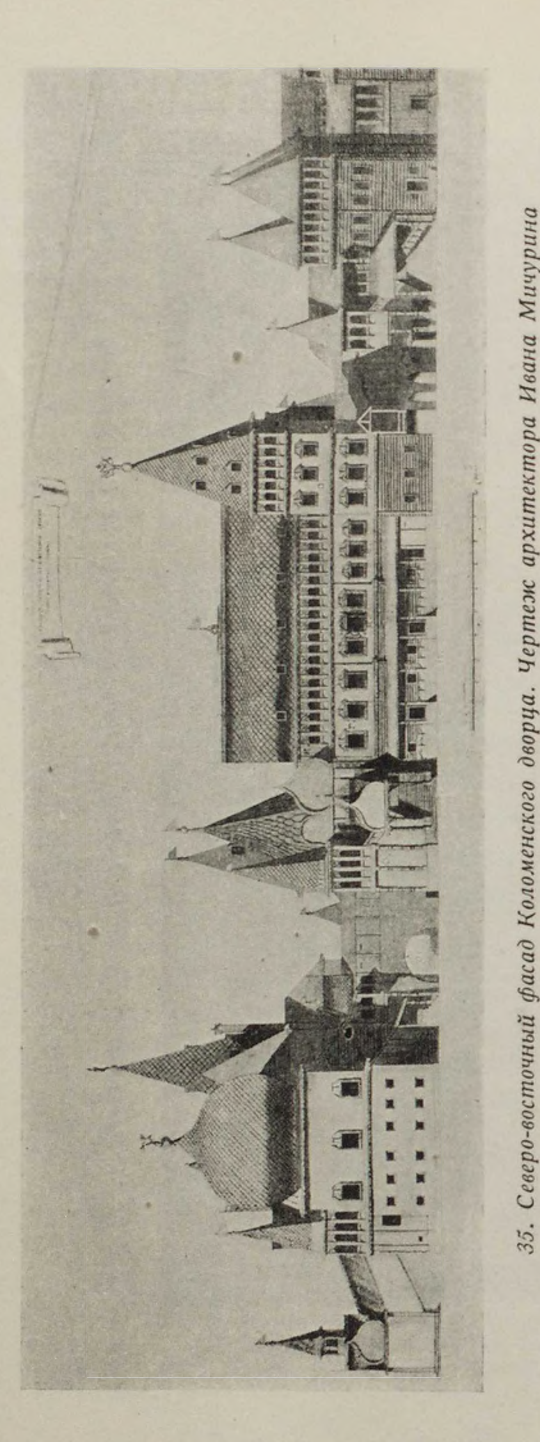
Среди мастеров Оружейной палаты выделялся разнообразными резными работами старец Ипполит, славившийся своим искусством еще в Белоруссии. Вместе со своими тремя учениками, Ефимкой Антипьевым, Ларькой Юрьевым и Данилкой Григорьевым, он то украшает царскую карету «резными угловыми столбиками и государевыми гербами», то работает иконостасы или клиросы, то «две лошади потешные з живства... Федору Алексеевичу», то «шафы», сундуки, укладки, ризницы, «чудотворные раки» для мощей «и другие розные резные верховые вещи»[2]. Все эти предметы делаются под сильным влиянием польско-немецкого барокко, памятников которого еще много сохранилось и в дереве и в камне. Богато украшенные сверху донизу каменной резьбой Рождественская церковь в Нижнем-Новгороде (построенная именитыми людьми Строгановыми в 1719 году) и церковь Николы Большого креста на Ильинке в Москве, построенная «коштом думного дворянина и печатника Дементия Минича Башмакова» (1618—1705) в 1680—1697 гг. (см. рис. 33), были типичными образцами каменной рези, исполненной по приемам и мотивам деревянных работ второй половины XVII века. Знаменитый Коломенский дворец, подробно описанный Н. Чаевым и И. Забелиным, имел такие же сильные наружные украшения, как только что упомянутые церкви[3].

Все резные работы Коломенского дворца исполнялись при непосредственном руководительстве и участии уже упоминавшихся мастеров-иноземцев, которые в эту эпоху составляли главное ядро резчиков Оружейной палаты и способствовали распространению мотивов западного искусства в Московском государстве. Если порой этих сил для выполнения срочных дворцовых заказов нехватало, то в помощь окладным мастерам привлекались их ученики и дети, а также городские ремесленники, наплыв которых в Москву был вызван подъемом московского строительства по окончании Смутного времени. В таком случае составлялись целые артели, работавшие на

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 961, лл. 141—178.
[2] Там же, стб. № 13789, л. 5, № 12189, Опись Викторова, 961, л. 211.
[3] *Н. Чаев.* Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском, М. 1869; *И. Забелин.* Домашний быт русских царей. Дворцовые разряды, т. II, стр. 643; Архив Оружейной палаты, Расходные Казенного приказа, 157—159 гг.



31. Коломенский дворец 1667—1668 гг. Рисунок художника Гильфердинга 1763 года



35. Северо-восточный фасад Коломенского дворца. Чертеж архитектора Ивана Мичурина

стороне. Во главе их обычно стояли старосты, несшие ответственность за взятый заказ и подписывавшие договоры[1].

В законченном виде Коломенский дворец производил сильное впечатление роскошью своей отделки даже на заезжих иностранцев (см. рис. 34.). «Коломенский загородный дворец (Colomboskoi villa), который, кроме прочих украшений, представляет достойнейший обозрения род постройки, хотя и деревянной, так как весь он кажется точно только что вынутым из ларца, благодаря удивительным образом искусно исполненным резным украшениям, исполненным позолотою»[2]. Сильная рельефная резьба этого здания, местами бывшая сквозною, быстро ветшала от непогоды, несмотря на то, что на зиму ее обычно закрывали холстами и войлоками. Этот дворец, заброшенный еще при Петре, ко второй половине XVIII века пришел в такой упадок, что от «Коломенских управительских дел» во второй поло-

[1] Материалы архива Оружейной палаты, извлеченные И. Е. Забелиным, № 93; Архив Ор. пал., столбец № 22721, лист 18, кроме того столбец № 21802 и др.

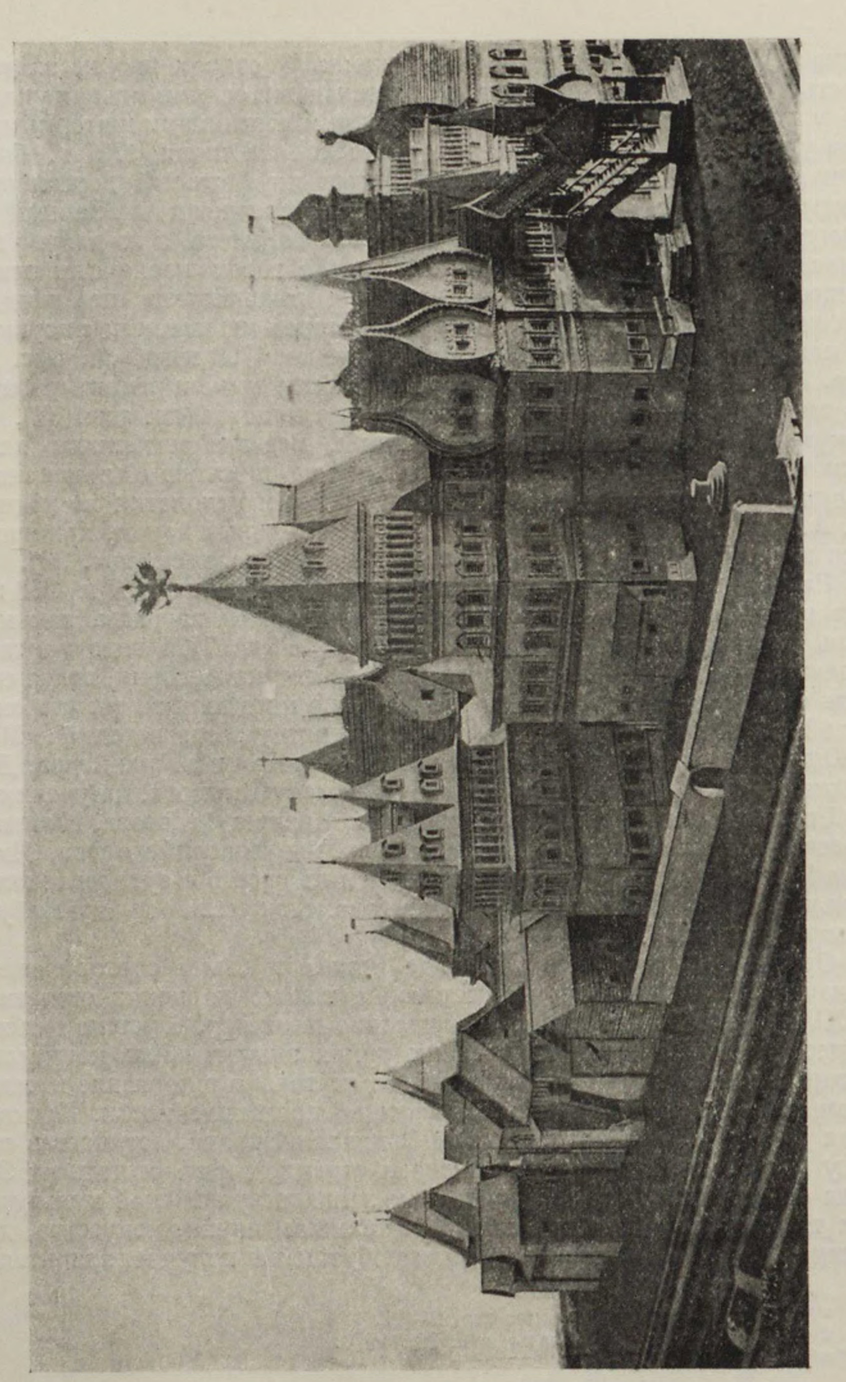
[2] «Чтения в обществе истории и древностей российских», 1905, кн. 3, стр. 93. «Сказания Рейтенфельса», т. II, 12.

вине XVIII века поступило донесение: «...В старом дворце за ветхостью обвалилось, над большими царицыными сенями кровля упала, да у царицыных же покоев над всхожими лестницами шатер и кровля упали ж». В ответ на это донесение 16 июля 1767 г. было приказано «находящийся в селе Коломенском старый деревянный дворец весь и с фундаментом разобрать бережно и выбранный из оного годный материал положить в удобные места, а из дворца все вывезть вон и место очистить»[1]. Таким образом после столетнего существования исчез один из наиболее выдающихся памятников русского искусства, представление о котором мы имеем по рисункам и планам архитектора Ивана Мичурина, от 1763 года (см. рис. на стр. 72, а также рис. № 35), когда дворец еще думали ремонтировать, по виду, сделанному художником Гильфердингом (см. рис. 34), по документам Архива Оружейной палаты. Все эти материалы дали возможность И. Е. Забелину составить яркое описание Коломенского дворца, по которому в 60-х годах истекшего столетия художник Д. А. Смирнов сделал модель этих замечательных хором, хранящуюся в настоящее время в музее села Коломенского (см. рис. 36).

Работавшие в Коломенском дворце в продолжение 1667 и 1668 годов резчики по окончании постройки получили награды, так как царь остался очень доволен их работой. «Лета 7176 года марта в 6 день... пожаловал резного дела мастера старца Арсения, велел ему дать своего государева жалованья... сукно кармазин за то, что он в селе Коломенском был у хоромного строения у резного дела»[2]. «Мая в 30 день... пожаловал резного дела мастеров Климка Михайлова, Давыдка Павлова, Андрюшку Иванова, Гараску Окулова, да учеников их Евтюшку Семенова, Митку Сидорова, Ивашка Федотова, Куземку Евсевьева да столярного дела мастеров Андрюшку Федорова, Якушка Иванова, Фоку Федорова велел им дать своего государева жалованья от хоромного строения в селе Коломенском... по сукну Амбурскому человеку»[3].

Оружейная палата в том виде, как она была сорганизована в начале XVII века, просуществовала только до конца столетия. В XVIII веке положение ее значительно меняется. Высшие классы общества сосредоточивают в своих руках значительные капиталы, которым начинают искать применения не только в торговле и сельском хозяйстве, но и в обрабатывающей промышленности. Московская Русь, как и современная ей Западная Европа, вступает в полосу меркантилизма, причем в своем стремлении не отстать от Запада она должна была обращаться к западноевропейской культуре. Эта тяга к заимствованию западной техники, науки, искусства, домашнего бытового уклада и светского обращения получает значитель-

[1] *Н. Чаев.* Описание дворца, стр. 9—11.
[2] Архив Оружейной палаты, стб. № 11670.
[3] Там же, стб. № 11794.



36. Модель Коломенского дворца художника Д. А. Смирнова. Музей села Коломенского

ное распространение еще с конца XVII века и еще больше развивается после петровских завоеваний на Балтийском побережье. Городское служилое дворянство, уже и раньше в значительной степени оторванное от преданий старины, теряет всякий интерес к старому русскому искусству, с которым считалась даже при своих заимствованиях из Западной Европы Московская Русь предшествующей эпохи. Само правительство Петра I выступает ярким выразителем этого нового направления. Естественно, что Оружейная палата перестает отвечать требованиям эпохи, и становится необходимой ее реорганизация. Старые мастера в большинстве случаев были уволены. Только часть их, знавшая широкую декоративную резьбу, была взята Петром в Архангельск и в Воронеж для украшения строившихся там военных судов. Вместо уволенных из-за границы были выписаны мастера, знавшие по преимуществу «резать на медных цках чертежные карты, и глобосы, и персоны, и иные прапорцы в травах и в мелочи и печатать на листах и в книги»[1]. Строительство также порывает со старыми традициями, и для новых зодчих переводят и издают всевозможные иностранные трактаты, как «Архитектура цивильная, выбрана из паладиума славного архитекта и из иных многих архивектов славных» или «Краткая гражданская архитектура по исправному размеру старому и новому, где не токмо открываются разные погрешения славнейших архитекторов, но и даются особливо новые правилы о пяти образцах архитектуры, ради согласия пропорции, то-есть размеров, во всяком исследовано лучшим древним и новым авторам» и др. В общем, благодаря отставке старых мастеров и замене их новыми, направление в искусстве Оружейной палаты начало сильно изменяться и, может быть, достигло бы какого-нибудь нового этапа, если бы в 1711 году не последовал указ, предписывавший «мастеровых людей розных художеств» перевести в новую столицу на только что учрежденный там Оружейный двор. С этим последним распоряжением был положен конец деятельности мастерских московской Оружейной палаты, и в Москве закрылась большая художественно-промышленная организация, дававшая в течение целого ряда десятилетий прекрасные образцы своих достижений в разнообразных отраслях русского искусства. Работа ее, однако, не пропала даром. Сконцентрированное до реформы Оружейной палаты в стенах Кремля искусство резьбы XVII века стало распространяться по всей стране. Отставленные от службы старые мастера, разойдясь по другим городам в поисках заработка, передавали своим помощникам и новым ученикам те знания, которые ранее шли исключительно на службу двору, и элементы западноевропейских стилей, по-своему переделанные и перефасоненные, постепенно расходясь по стране, проникли в самые отдаленные ее уголки.

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 1000—1001, л. 193.



Наличник ворот крестьянского двора. Москва, Художеств.-промышл. музей

ГЛАВА V

Изменение характера резьбы в светском и церковном строительстве Московской Руси XVII столетия.—Эволюция инструментария.—Переработка восточных и западных влияний. — Новый тип сквозной—«флемской», или «фигурной»—резьбы.—Материалы и руководства для резьбы: фряжские листы и лицевые библии.—Строительные и отделочные материалы для резьбы и существовавшие на них цены в XVII столетии.—Приемы отделки резьбы: левкашение, роспись и золочение.—Приготовление сусального золота для работ.—Резьба петербургского периода XVIII и XIX столетий.

Как резные работы Оружейной палаты, так и вся вообще московская городская резьба XVII века осуществлялась в условиях некоторого определенного технического прогресса, сравнительно с предыдущим временем. Преобладавшая до тех пор в наших городах крестьянская резьба с сильным восточным оттенком, по мере развития сношений с Западной Европой и проникновения в высшие классы московского общества западноевропейского вкуса, сменяется резьбой скульптурной, выпуклой, с сильным рельефом, господствовавшей на Западе. Стремление московского правительства «поворотить» обратно Москве отобранные у нее города вызвало ряд столкновений с польско-литовским государством. Перебегавшие из-за рубежа «черкасы», как тогда называли литовских эмигрантов, охотно принимались на Москве, где им оказывалось всяческое покровительство. Все увеличивающийся их наплыв дал новые кадры ремесленников, среди которых было немало резчиков, технически более грамотных, чем московские, и хорошо знакомых с разновидностями инструментов, еще неизвестных нашим предкам. Так как скульптурная—«фигурная»—резьба требует более сложного и разнообразного подбора инструмента, то этот последний, принесенный с собой беглецами, теперь



...л. музей

начинает входить в употребление и применяется в русской резьбе. Юрий Крижанич в одном месте своей книги жалуется на полную неосведомленность русских в употреблении пил и на то, что все топоры у нас одинакового размера, что вообще инструментов для ремесла мало или они плохого качества; но, повидимому, здесь мы имеем дело с картиной, навеянной Крижаничу не столько столичной жизнью, сколько наблюдениями в провинциальных городах[1].

В Оружейной палате дело обстояло иначе. Мы уже упоминали об ассортименте инструментов в описи XVI века Николо-Корельского монастыря. В XVII веке этот ассортимент окажется еще более разнообразным, если сравнить с описью Корельского монастыря, находившегося на берегу Белого моря, опись Воскресенского (Новоиерусалимского монастыря), лежащего всего в шестидесяти километрах от Москвы. Список инструментов, взятых для работ из этого монастыря, имеется в архивных материалах московской Оружейной палаты. Он относится к 19 января 1667 г., когда на Москву были затребованы «железные всякие снасти и деревянные станки», т. е. наборы столярных, резных и токарных инструментов, составлявших собственность монастырской казны[2]. «Роспись столяренной монастырской снасти мастера Климка Михайлова с товарыщи, что они взяли из Воскресенского монастыря, 6 стругов больших, 6 шархеблей, 25 стружков малых, 25 дорожников малых, 6 пил больших и средних и малых, 17 круглых долот больших и малых, 15 косых долот, 5 долот прямых, 8 кривых долот, 5 клепиков, кружало, 4 молота—напарья(?), 9 долот токаренных, буравчик, два шила, семеры тиски деревянных, пять досок на чем делают столяренное дело»[3]. Судя по этой описи, инструменты уже значительно диференцированы, одних долот перечислено пять сортов, упомянуты и такие, очевидно, иноземного происхождения, инструменты, как шархебели. Посылая в Москву монастырские инструменты, старцы вместе с тем сообщали «а сколько... железных всяких снастей и деревянных станков послано и тому под сею отпискою роспись, а те всякие государь столяренные и кузнечные снасти монастырские, а не их, столярей и кузнецов, а кои снасти у них были собинные и те они снасти побрали все с собою прежь сего, как они взяты к Москве на житье, и о тех о всех монастырских кузнечных и иных всяких снастех как ты, великий государь, укажешь»[3].

С резчиками-иноземцами и их новыми инструментами в Оружейной палате начинает культивироваться и новый вид резьбы. Вместо

[1] «Телеги круто, неудатно и неспособно ся делают на Руси: топоры есуть все едного обличия и едныя меры... Трезубов илити зубачь древодельских Русь не знает, и в том ся чинит незповедана велика утрата времену... Тежаки бо наши посудия и орудия или немают с потребу, или нечисто, тупо, некорыстно, нестройно, непригодно оно имеют». «Юрий Крижанич». Серия Культурно-исторической библиотеки. Издание Исторической комиссии Общества распространения технических знаний, Спб. 1913, стр. 45.

[2] Архив Оружейной палаты, стб. № 10698.

[3] То же.

прежней плоской или даже европеизированной «фряжской», процветавшей в Москве XVI века, иноземные резчики начинают вводить скульптурно-объемную, создавая в русском резном деле новый тип резьбы, известной под названием «фигурной», или «флемеской». Фигурная резьба, в противоположность плоской, обладала высоким рельефом, в котором отдельные части резного орнамента выделялись на различную высоту от фона. Для придания большей выразительности рельефу часть фона выбиралась, и резьба делалась сквозной. В фигурной резьбе некоторые детали нередко вырезались отдельно, из отдельных кусков дерева, и уже в готовом виде прикреплялись к предмету или фону, который должны были украшать. Появление такой резьбы в России следует отнести к половине XVII века, точнее—к эпохе польских войн, когда стремление нашего торгового капитала к «свободному» Балтийскому морю, а в частности к Риге, привело к вооруженному столкновению с польско-литовским государством. Завоевание в 1654—1657 гг. ряда местностей и городов Польши и Литвы привело к более тесному общению с их культурой. Обычной принадлежностью тогдашнего польского католического культа, с его показной обрядовой стороной, были скульптурные изваяния в стиле барокко, окруженные пышной резьбой, очень распространенные в этом крае. Ознакомление с польской деревянной скульптурой и резьбой вызвало подражание им в Московском государстве. Первыми по времени исполнителями такой резьбы являются не только перебеглые «черкасы», уже работавшие на новой родине, но и специально вызываемые из вновь завоеванных городов опытные мастера. Со второй половины XVII столетия наблюдается усиленное приглашение на службу в Москву и зачисление в московскую Оружейную палату иноземных мастеров по различным специальностям из Полоцка, Вильны, Шклова, Вязьмы, Смоленска и других городов. За литовским рубежом в это время господствовали формы немецко-польского барокко; этот стиль и лег прежде всего в основу новых резных работ Оружейной палаты. Иноземцы-резчики, работавшие как в кремлевских мастерских, так и по дворам московских тяглецов и посадских людей, оторванные от родины, женятся на москвичках и постепенно сливаются с коренным населением города. В окружающей своеобразной обстановке московского быта, где еще очень сильны следы многовекового восточного влияния, понемногу забывается чистота форм и традиции немецко-польского барокко. И в работах всех этих выходцев из-за рубежа появляется некоторый налет экзотичности, заключающийся в своеобразном обогащении высокой фигурной резьбы, которого не найти ни в Польше ни в Литве. Новая фигурная, или флемская, резьба в Москве делается более пышной и экзотической, чем она была за рубежом. Вполне естественно, что указанные выше годы не могут считаться той окончательной гранью, по одну сторону которой будет плоская и фряжская резьба, а по другую—только новая—флемская. В искусстве, как и в жизни, таких определенных и резких

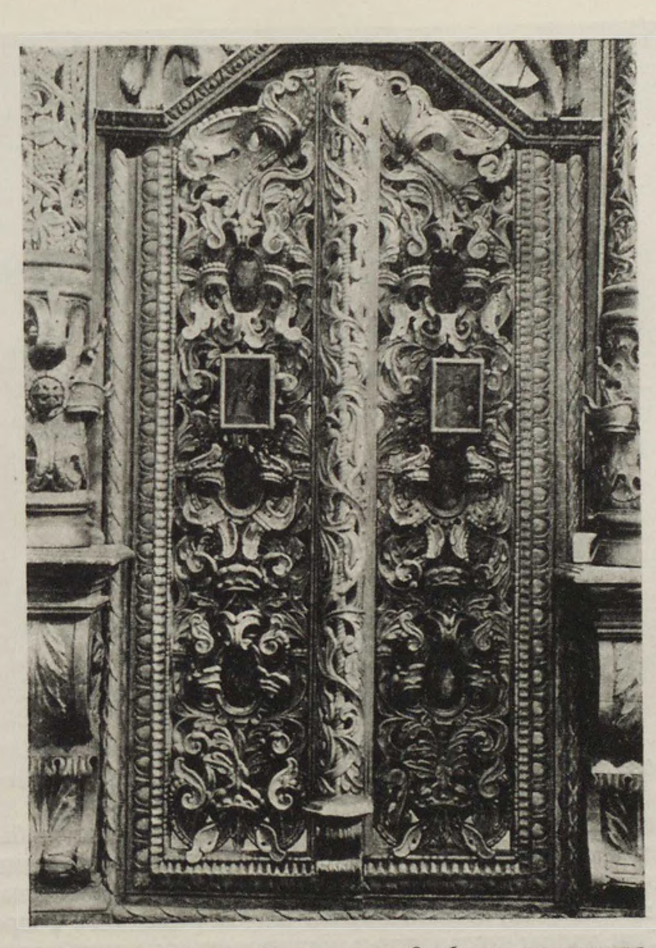


37. Хоры церкви Спаса за золотой решеткой 1635—1636 гг. Москва, Кремль

границ не бывает, и старые формы и приемы работы продолжают существовать еще долгое время, лишь понемногу утрачивая интерес в глазах народа.

Флемская с высоким рельефом резьба более походит на скульптуру из дерева и удаляется от тех узорчатых порезок, которые покрывали ранее только поверхность доски. Новые приемы в работе превращали дерево в сквозной узор, состоящий их хитрых переплетений различных растительных и орнаментальных мотивов, в состав которых входили цветы, плоды, ягоды и главным образом виноградные листья и гроздья, а среди орнаментаций в особенно большом употреблении были разнообразные «картуши», то-есть рамки, наложенные друг на друга, с прихотливо перевитыми в разные стороны краями и всевозможными выемками. Заимствованные из моти-

вов немецкого барокко картуши в руках русских мастеров подверглись значительной переработке и приобрели неожиданные и своеобразные формы, только отдаленно напоминающие свое происхождение, особенно, если взять произведения не московские, а провинциальные. На этих последних ясно видно, в какие причудливые формы вылились пришедшие с Запада мотивы, делавшиеся по мере удаления от столицы все прихотливее и разнообразнее и принимавшие нередко местами даже какой-то сумбурный характер. В деревянных резных украшениях хор церкви Спаса За золотой решеткой в московском Кремле картуши еще близки по духу к западным образцам (см. рис. 37), но в провинции, где уже не было ни западных оригиналов, ни руководителей иноземцев, эти мотивы быстро изменяются. Мелкие детали, имевшие в общей композиции второстепенное значение, начинают усиливаться и выдвигаются на первое место; формы картушей исчезают под массой убранства; их гладким завиткам, которые казались слишком бедными, придают гребневидные наросты и украшения из бус, орнаментальные завитки и листья получают бурное развитие и заполняют фон. В таком виде резьба получает неожиданно богатый, полный движения характер и оставляет ряд любопытных образцов, как царские двери у Николы Мокрого в Ярославле (см. рис. 110) или в упраздненном Никольском Особном монастыре в городе Торопце Псковской губ. (см. рис. 38). В это время и на глади стен зданий, внутри и снаружи, а также в деталях мебели стали сильно выступать всевозможные рельефные украшения в виде архитектурных шаблонов различных форм, до сего времени не употреблявшихся русскими художниками. Они вошли в обиход русского искусства с переделанными по-своему иноземными названиями. Особенно широкое применение и развитие получили карнизы, главным образом, на иконостасах. Они назывались «карнисы», «гзымзы» и «ксымсы» и представляли собою тип багетов столярной работы. Часто на этих багетах делались поперечные неглубокие желобки, прорезанные один возле другого. Они придавали прямым архитектурным линиям волнистый, как бы гофрированный вид, подобный извивающимся языкам пламени. Такие карнизы получили у нас особое название «флемованных дорожников», благодаря указанному сходству (от немецкого слова die Flamme—пламя). Столбы, украшенные ранее перебивающими их поясками и обработанные в виде то «кубцов», то «дынек», с этого времени принимают вид колонн, то совершенно гладких, опирающихся на «базы», которых раньше не было, то перехваченных на одну треть от основания особым кольцом, то обвитых резными виноградными лозами, то витых, покрытых сплошной резьбой. Все эти разнообразные колонны, носящие название «заслупов», вверху имели капители («каптели»), исполненные в духе испорченного коринфского ордера. С этого же времени в обиходе русских резчиков, руководимых иноземцами, самые обыкновенные киотцы начали называться «скрынки», кружала—«фрамуги», трав-



38. Царские двери Никольского Особного монастыря 1665 года в городе Торопце Псковской губ.

ная резьба—«цироты», или «циротные травы», и т. д. Столярные и резные украшения в виде багетов, которыми особенно богата резьба этой эпохи, известны под общим названием «флемованных дорожников», некоторые типы которых имели непонятные в настоящее время названия: «штап-салькели», «штап-гальнке с лескою» и т. д.

Русская народная резьба до появления флемской различала несколько типов, в зависимости от того, куда предназначалось резное украшение. И характер узора и прием его передачи для предметов домашнего обихода были совсем другие, чем при украшении, например, царских дверей; наружная декоративная порезка не имела ничего общего с мелкой резьбой, украшавшей предметы внутри дома (см. рис. 202). С появлением же флемской резьбы и иностранных учи-



39. Заглавный лист библии Пискатора. 1650 г. Москва. Гос. Исторический музей

телей все эти особенности нашего декоративного убранства были оставлены. Мотивами флемской резьбе стали служить привозимые из-за границы печатные листы и книги с различными гравированными типографскими заставками, исполненными в духе немецкого возрождения (барокко). Эти узоры приходилось копировать русским мастерам и в дереве и в камне, на металле и на кости, вследствие чего характер наружных и внутренних украшений сделался однообразным. В эту эпоху западные гравюры обычно имели вокруг центрального сюжета богатую раму, состоявшую из различной формы картушей, перевитых гирляндами цветов, плодов и ягод, или представлявшую какое-нибудь фантастическое архитектурное сооружение, богато украшенное всевозможными эмблемами, орнаментами и арабесками. Отдельные гравированные на дереве, меди или стали листы с подобными украшениями носили название «фряжских» и были известны давно. Еще в 1565 г. венецианский посол Барберини предлагал московским властям приобрести у него тетрадь рисунков с арабесками, листьями и тому подобными украшениями[1].

[1] Путешествие в Московию Рафаэля Барберини в 1565 году, «Сын Отечества» 1842, т. III и IV, № 6, стр. 3—16; № 7, стр. 3—50.



...ский музей

...были оста-
...мые из-за
...ыми типо-
...рождения
...стерам и в
... характер
...ым. В эту
...го сюжета
...ией, пере-
...ую какое-
... украшен-
...и. Отдель-
...ыми укра-
...авно. Еще
...осковским
... листьями

...«Сын Отече-

Выдающееся влияние на русскую резьбу имела между прочим лицевая библия Пискатора, появившаяся в половине XVII века. Образцом и источником сюжетов для ее иллюстраций служила «Biblea ad vetustissima exemeplaria nunc recens castigata... Francofurti ad Moenum 1566 Fol.»[1] (см. рис. 39).

Это было большое издание в лист на 459 листах, гравированных Садлерами и многими другими граверами по рисункам Гемскера, Мартына Дево и других художников. Иллюстрации этой библии начали выходить в свет отдельными тетрадями еще много раньше, а в 1650 г. были выпущены целой книгой, которая к 1674 г. совсем разошлась и была издана вторично. Благодаря отдельным выпускам ее, а также и другим подобным лицевым библиям, московские и киевские резчики-граверы, заимствуя из этих изданий как отдельные сюжеты, так и целые картины, распространяли их под видом «лубочных», о чем писал еще в 1647 г. Кильбургер[2]. Лубочные картинки, распространяясь в народе, составляли обычное украшение каждого русского жилища и своими изображениями, исполненными в западном духе, подготовляли народный вкус к новым веяниям, проникавшим в русскую жизнь. О количестве лубочных картин, собиравшихся в руках одного лица, может дать представление опись домовой казны патриарха Никона, произведенная после его падения, в которой значится до 270 «листов фряжских»[3]. При Московском дворе XVI столетия было заведено печатание подобных картин, вероятно, для дворцовых покоев. В 1679 г. одному из резчиков было приказано сделать новый станок, на котором печатали эти листы. «7187 году ноября в 22 день арганисту Симону Гутовскому на 4 кленины, на 2 липины 14 алтын 2 деньги дано... ис того лесу зделал он стан деревяной печатной, которым печатают листы фряжские»[4]. Кроме фряжских листов, дававших отдельные разрозненные сюжеты, более ценным и более редким материалом для художников-иконописцев и для резчиков служили лицевые библии. Они имелись в библиотеке патриарха Никона и по ним работали и в Иверском Валдайском монастыре и в Воскресенском Новоиерусалимском, а после падения Никона они были вытребованы в Москву, в Оружейную палату: «В нынешнем... во 176 году (1668) ноября в 15 день... указом и по памяти в Воскресенский монастырь обыскали в книгохранительнице таковы две

[1] Библия Пискатора вышла первым изданием в Амстердаме в 1650 году под следующим названием: «Theatrum Biblicum, hoc est historiae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae. Opus praestantissimorum hujus ac superioris seculi pictorum atque sculptorum summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1650.

В Государственной публичной библиотеке СССР имени В. И. Ленина хранится экземпляр этой библии, переданный сюда из б. Троице-Сергиевой лавры, по которому в XVII столетии и работали русские мастера Оружейной палаты.

[2] «Краткое известие о русской торговле в 1674 году», Спб. 1820, стр. 187.

[3] «Временник Исторического общества», т. XV, стр. 114.

[4] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959.

книги мастерские к резному делу в лицах и обыскав послали... к Москве... с самопальным с Федосеем Сидоровым сыном Богдановым, да резного дела с мастером с Климом Михайловым нынешнего ж 176 года ноября в 18 день. А те книги не их мастерские, а бывшего патриарха Никона келейные»[1].

Лицевые библии служили материалом не для одних резчиков, по ним также работали многие иконописцы этой эпохи, отступавшие от традиций старой иконописной школы в сторону новых, западных веяний. К числу их надо отнести упомянутого уже Ивана Безмена, ученика смоленского шляхтича Станислава Лопуцкого, и полуармянина-полутатарина Ивана Салтанова, работавших по этим же образцам и учивших по ним своих многочисленных учеников. Одна из лицевых библий принадлежала лично Безмену и была приобретена у него в царскую библиотеку в 1677 году[2]. Так как не все резчики могли сами рисовать и составлять рисунки, то эту обязанность в Оружейной палате исполняли обычно иконописцы, которые являлись, таким образом, руководителями техника-резчика, работавшего по их указаниям и под их непосредственным наблюдением. В роли таких руководителей «знаменщиков» нередко приходилось быть и Безмену и Салтанову. Рисунки делались на бумаге и состояли из общей композиции и ряда деталей или шаблонов, исполнявшихся в натуральную величину[3]. Шаблонные рисунки делались мягким карандашом, преимущественно красного цвета, и рисовались не только на бумаге, но и на самом дереве, так что на долю мастера-резчика Оружейной палаты оставалось только исполнение рельефа. «192 года июля в 5 день... куплено к строению девического иконостаса [т. е. иконостаса Новодевичьего монастыря.—*Н. С.*] к резному и столярскому делу для рисования столбов и цировов и покардьементов [encardement.—*Н. С.*] и иной всякой рези овощного ряду у торгового человека у кадашевца у Iвана Еуфимова две стопы бумаги добрые, москатильного ряду у торгового ж человека у Iвана Осипова карандашу красного фунт, а по договору довелось им дать денег Iвану Еуфимову за две стопы книжные бумаги по рублю по шти алтын по 4 денги за стопу. Итого два рубли тринадцать алтын 2 денги. Iвану Осипову за фунт карандашу красного тринатцать алтын 2 денги. Всего два рубли 26 алтын 4 денги»[4].

И впоследствии, когда в России появились иноземные мастера, умевшие «знаменить» сами, все же во главе всего резного дела всегда

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 11400.

[2] «Августа в 31 день... Оружейные палаты живописцу Ивану Безмену за книгу библею письменую в лицах, которая писана на латинском языке и переплетена в белую кожу... пять рублев... тое книгу... взял из Оружейные полаты к нему в. г. в хоромы Алексей Тимофеев сын Лихачев». (Там же. Опись 34, № 958, лист 451).

[3] Архив московской Оружейной палаты, стб. № 22540, л. 5.

[4] Там же, стб. № 22540, лист 32.

стоял как главный руководитель—художник-живописец, который, кроме того, ведал и закупкой материалов для мастерских Оружейной палаты, для чего из приказа Большого дворца ему выдавались деньги. «На лесную покупку, на доски липовые и сосновые, и на кленины, и на липины облые [т. е. круглые, целыми бревнами.—*Н. С.*] денег 15 рублев... тот лес куплен на двор боярина Никиты Ивановича Романова для всяких верховых и приказных дел; на иконные цки, на сундуки и ларцы, на шкафы и на иные всякие дела...»[1]. Ежегодные запасы леса иногда оказывались недостаточными, если делались какие-нибудь крупные работы, выходящие из обычных поделок для нужд двора. Так, например, когда в Архангельский собор в Москве и некоторые другие церкви пришлось делать многоярусные иконостасы, много леса было взято в долг с лесных дворов, и расплата за него была произведена гораздо позже[2]. Вся отделка резьбы также лежала исключительно на иконописцах, которые при Московском дворе были самыми заправскими декораторами. Сами резчики никогда не красили, не олифили и не золотили своих работ. Иконописцы исполняли и иконное письмо и стенное, делали всевозможные декоративные украшения внутри и снаружи хором. Поэтому на их же обязанности лежала и закупка красок, золота, серебра и других необходимых для работы материалов.

Для приготовления красок употреблялась деревянная посуда: «Куплено в Оружейную палату судового ряду у торгового человека Сретенские сотни у тяглеца у Матюшки Иванова 30 ковшей по цене 10 алтын, 20 ставцов деревянных красных ценою 4 денги за ставец... 100 ложек по цене пять алтын, 3 ушата 4 алтына, 15 шаек по 4 денги за шайку... те ставцы, плошки и ушаты и шайки куплены на краски, а крылье гусиное, и щетины и нити куплены на кисти...»[3]. Больших запасов золота, серебра и красок живописцам на руки не выдавали, и на каждую отдельную работу подавалась смета в приказ Большого дворца, в которой перечислялось количество потребных материалов. «Роспись, что надобет на киот резной красок зелени фунт, клею фунт, сурику фунт, бакану пять золотников, яри десять золотников, вохры немецкие полфунта, скипидару полфунта, белил четверть. Память покупке дана целовальнику 7170 (1662) года, октября в 12 день хкиотному письму»[4]. Подобные сметы записывались в книгу выдачи

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959, л. 268.

[2] «Генваря в 21 день... заплачено долгу Басманныя слободы тяглецу Григорью Антипину за взятые ево лесные товары, которые в прошлом во 188 и в нынешнем во 189 годах... иманы у него Григорья в цену в мастерские резные и столярские полаты на дела в собор архистратига божия Михаила на иконостас и к иконостасам на столбы и на гзымс, и на каптели и для ставки иконостаса на подвязи и в большой Успенский собор на ризницу и в собор Сретения господня... и на всякие дела доски липовые и сосновые, и дубовые и тес красный и бревна. Всего по цене 194 рубля 8 алтын 2 деньги» (там же, Опись Викторова, 961, л. 222).

[3] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959, л. 404 об.

[4] Там же, стб. № 7772.

денег приказа Большого дворца, и большинство их относится к живописцам Безмену и Салтанову [1].

В запасах Большого дворца золото и серебро не всегда бывало в готовом для работы виде—в листах: по большей части его выдавали по требованию звонкой монетой иностранного происхождения («золотые кизыльбашские»), и золотари—«сусальщики—приготовляли из нее листовое сусальное золото. «192 года августа в 12 день... указали... триста золотых червонных, которые взяты в Оружейную палату по приказу Большие казны для живописного письма в новые каменные верхние комнаты переделать в сусальное золото... а от переделу тех вышеписанных трехсот золотых сусальником надельных денег по указным статьям против прежних дачь по шти алтын от золотого. Да на покупку бумаги писчей, в чем сусальное листовое золото положить десяти стоп по двадцати по пяти алтын за стопу. Всего шездесят один рубль шестнатцать алтын четыре денги взять в Оружейную полату ис печатного приказу и о том послать в печатный приказ память» [2].

Дорогие иноземные краски закупались партиями у приезжавших иноземных купцов и хранились в приказе Большого дворца, откуда выдавались по мере надобности. В записных книгах Большого дворца попадаются такие отделы: «Расход краске бакану виницейскому покупки иноземца Андрея Кинкеля. 7180 (1672) году октября в 20 день живописцу Ивану Безмину краски бакану виницейского 12 золотников. Писал теми красками два подсвешника деревяных в хоромы ко государыням большим царевнам».—«Марта 18 день. В Троицкой Сергиев монастырь бакану виницейского 30 золотников, тою краскою велено написать 180 яиц деревяных точеных...» [3] и т. д. Окрашенные предметы сверху покрывались олифой, вареной особым способом, или другими составами, представлявшими подобие современной политуры, которые приготовлялись в аптеке по указаниям иноземцев. Так, в 1670 году декабря в 24 день было указано «в аптекарской полате к столовому делу зделать алифы составной спиртовой с мастикою гумою, да з гумою же лакцею лекарю Симону Захарьеву обоих статей по получетвертной склянице. А что к тому делу будет надобно в состав и то ... ему Симону давать безденежно из оптекарские полаты. А зделав тое составную алифу прислать в Оружейную палату...».—«К тому столовому делу на состав тое олифы по росписи, какову подал в Оружейной полате иконописец Симон Ушаков, четверть ведра спирту четвереного, два фунта гумы лакцы, фунт гумы мастики, фунт гумы синдараки, полфунта терпентину» [4]. Позолота и окраска резных и столярных вещей в Оружейной палате производилась как прямо по дереву, так и по левкасу, т. е. по особой подготовке, покрывавшей слоем самое дерево. Подготовка эта делалась из мела,

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959, лл. 249, 424.
[2] Там же, стб. № 22495.
[3] Там же, Опись Викторова, 957, лл. 18 и 27 об.
[4] Там же, стб. № 51451, лл. 1 и 4.

растворенного на мездринном клею; при этом, если плоскости были прямые и крупных размеров, как столовые или иконные доски, то левкасили их по поволоке, т. е. по наклеенной на доску холстине. Большинство левкащиков работало на дому. В 70-х годах XVII столетия работает для Оружейной палаты вдова «левкащица Марьица з детишки сама четверта», сначала одна, а потом с помощью, вероятно, подросшего сына Ивана. Работает она на дому, получая поденную плату[1].

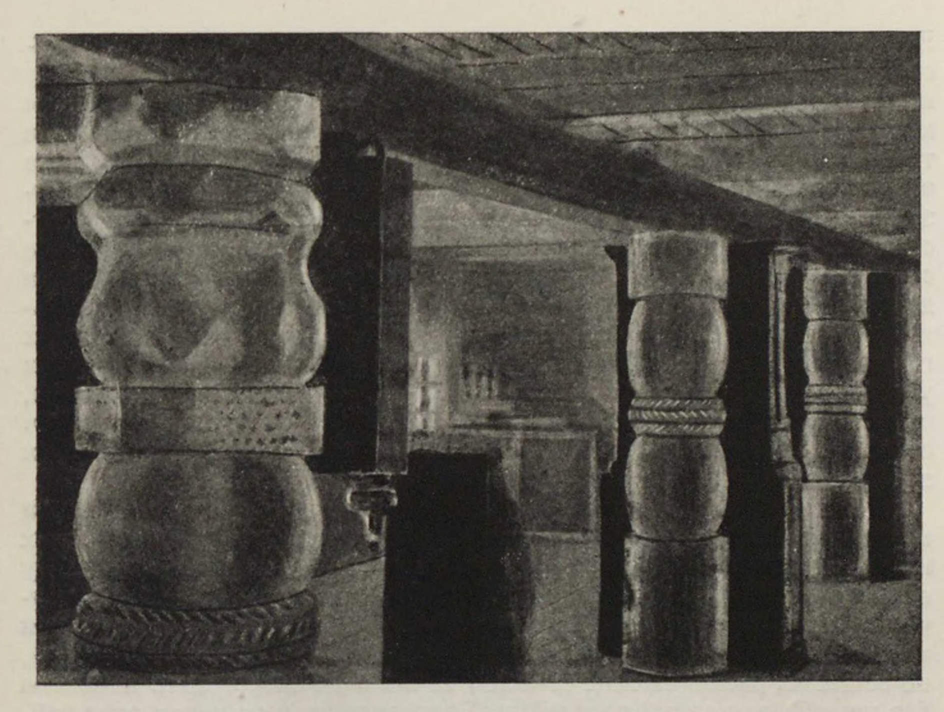
В XVII столетии, как уже было сказано выше, источниками для изготовления композиций по художественной резьбе были заставки, концовки и мотивы обрамлений гравюр печатных книг поучительного и духовно-нравственного содержания, которые выпускала Киево-Печерская лавра, православные белорусские монастыри и типография Иверского валдайского монастыря. Еще больший материал давали лицевые библии, печатавшиеся за рубежом. Они были на латинском языке, с богатой орнаментацией в стиле барокко. В XVIII веке для этой цели служат специальные издания светского характера. По ним учатся и создают свои композиции уже не сами резчики, как это было в Оружейной палате до ее упразднения, а специалисты-зодчие петербургского периода. Роль же резчиков сводится только к выполнению в материале созданных архитекторами композиций. Эти новые для Московского государства люди—приезжие иностранцы и их русские ученики и помощники; в XVIII столетии они не только руководят постройкой всех вновь возводимых зданий, но и их внутренним декоративным убранством, которое в это время делается особенно богатым.

Положительные результаты, достигнутые благодаря знакомству с западноевропейскими мастерами и образцами, позволили русским резчикам без особого труда перейти к передаче в дереве крупных декоративных форм и смелых завитков картушей и орнаментов искусно и ловко нарисованного проекта, которые появляются уже в петербургский период нашей истории. Отделка парадных зал и придворных церквей Петергофа, Ораниенбаума и Царскосельских дворцов и церковных иконостасов XVIII и XIX веков свидетельствует о том, что направленное по новому руслу искусство резьбы со-

[1] «181 года апреля в 25 день... левкащица Марья с сынишком левкасила в Оружейную полату столовую тску пять дней, да потешное древко три дни, да тску иконную три дни ж, крест благословленной день, да на ту ж цку пошло холста 4 аршина, мездринного клею 10 плошек, на цку иконную два аршина поволоки, куплено по алтыну аршин, да клею 4 плошки, на потешное древко пять плошек и на то древко недостало мездринного клею и куплено на 10 деньги, да пуд мелу на 8 алтын две денги, а на те дни... жалованя поденного корму не дано. И маия в 5 день по сей росписи левкащице Марьице да сыну ее Ивашку государева жалования поденного корму на 12 дней против прежния дачи по 10 денег на день. Итого рубль 29 алтын. А... левкасила она... столовую доску, да древко знаменное потешное з змеем, да цку иконную, а на ней велено написать образ живоносный источник...» (Архив Оружейной палаты, стб. № 13872).

здало прекрасные произведения, которые не только сосредоточены в одной северной столице и ее окрестностях, но встречаются в изобилии и в провинции. Они или пересылались сюда готовыми из Петербурга, или же их резали на месте командированные для этой цели художники. Гражданских памятников XVIII и XIX веков осталось у нас, правда, очень незначительное количество, зато в церковных иконостасах, ложах, аналоях, клиросах и прочей внутренней обстановке храмов переработка западных мотивов в русской резьбе отразилась гораздо полнее. В исполнении многоярусных алтарных преград с бесчисленными разнообразной формы иконами в стиле елисаветинского рококо русские резчики показали, что они так же умело могут давать в дереве скульптурные композиции крупного рельефа, не останавливаясь ни перед какими техническими трудностями, как и их отцы и деды, исполнявшие разные багеты, шпренгели и тому подобные орнаменты бывшего в употреблении со второй половины XVII века стиля барокко.





Трапезная Благовещенской церкви 1795 года посада Турчасово Онежского уезда Архангельской губ.

ГЛАВА VI

Детали резных украшений снаружи зданий.—Виды и типы окон: волоковые, красные, чердачные.—Ставни.—Сени и крыльца.—Их различные виды в гражданском и церковном зодчестве.—Влияние деревянных форм, конструкций и отдельных мотивов резьбы на каменное строительство и мотивы его убранства XVI и XVII веков.—Забор и ворота и их различные типы.—Придорожные, обетные и надмогильные кресты, голубцы и часовни.

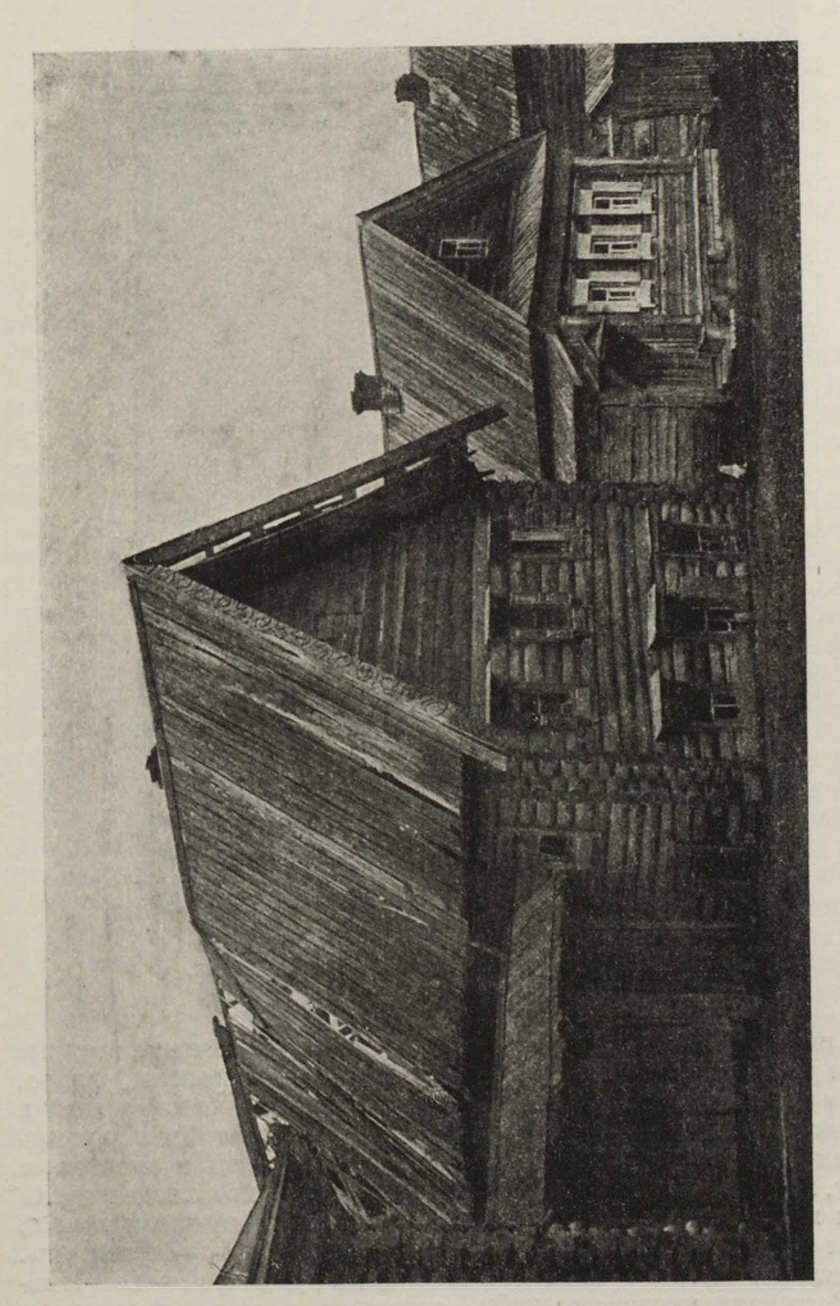
Многовековой опыт крестьянского строительства создал первоначальный тип жилища, от которого произошли и все позднейшие городские варианты построек, вплоть до таких сложных, какими были хотя бы дворцовые и боярские хоромы в Московской Руси. Резные украшения маскировали все основные архитектурные линии постройки: фронтон крыши, верхние венцы сруба и торцы бревен. Помимо подзорин и причелин, резьбой отделывались наличники окон на срубе и на чердаке, крыльца, сени, а также заборы и ворота.

Резьба же встречалась и на всех присущих каждому русскому поселку общественных сооружениях, как колодцы, амбары, часовни; на кладбищах, а местами и на дорогах, резьбой были украшены кресты и голубцы. Во всех этих резных украшениях отразились и те новые приемы и мотивы западноевропейского искусства, которые в свое время были введены в практику крестьянской резьбы иноземными мастерами XVII века на Москве. Как ни мало соответствовали они сначала общей концепции самобытного деревенского строительства, все же благодаря усилению городского влияния на деревню в этот период они начинают применяться в обиходе крестьянской резьбы. С течением времени часть украшений, навеянных городом, отпала, а часть оставила свой налет на бывших до них украшениях. Переработанные и по-своему практически освоенные, они в конце концов органически слились со всем ранее бывшим ассортиментом узоров и явились такими же близкими и понятными в обиходе резного наряда, как и предшествующие.

Наружный вид русской деревни до самого последнего времени претерпел мало изменений (см. рис. 40). В более зажиточных семьях избы были лучше и богаче украшены, но тип убранства был всюду один и тот же. Так как в народном творчестве все украшения логически связаны с формой, выработанной необходимостью, то этим и объясняется их долголетие: они изменяются только в деталях узора, но общее их расположение остается то же и не может быть изменено без ущерба для самой постройки. Благодаря этому в целом ряде районов, близких по своему хозяйственно-бытовому укладу, тип самого жилища остается без изменений, наружные украшения домов и по сюжету и по способу выполнения не только бывают аналогичны друг другу, но зачастую и однородны. Такая близость отдельных украшений и самого пошиба резьбы на избах, отстоящих одна от другой на десятки километров, помимо условий быта, зависела и от того, что работавшие в данной местности артели строителей, переходя от одного заказчика к другому, распространяли раз навсегда усвоенные ими традиции и приемы резных украшений, варьируя их только в деталях, так как узор обычно создавался в процессе работы или же подчинялся указаниям и личному вкусу заказчика.

Рассматривая наружные украшения крестьянских жилищ, уцелевшие до нашего времени в северо-восточной части России, и пополняя недостающие части резьбы одного уезда сохранившимися в другом, можно представить полную картину того наряда избы, который составлял гордость зажиточного крестьянина.

В старинных наших постройках первые окна были волоковые. Они представляли собой небольшие отверстия под потолком горницы, размером 27×35 см., которые в черных или курных избах служили для выхода дыма и задвигались, или по-старинному «заволакивались», изнутри доскою. В XVII столетии даже у городских обывателей волоковые окна не имели никаких украшений.



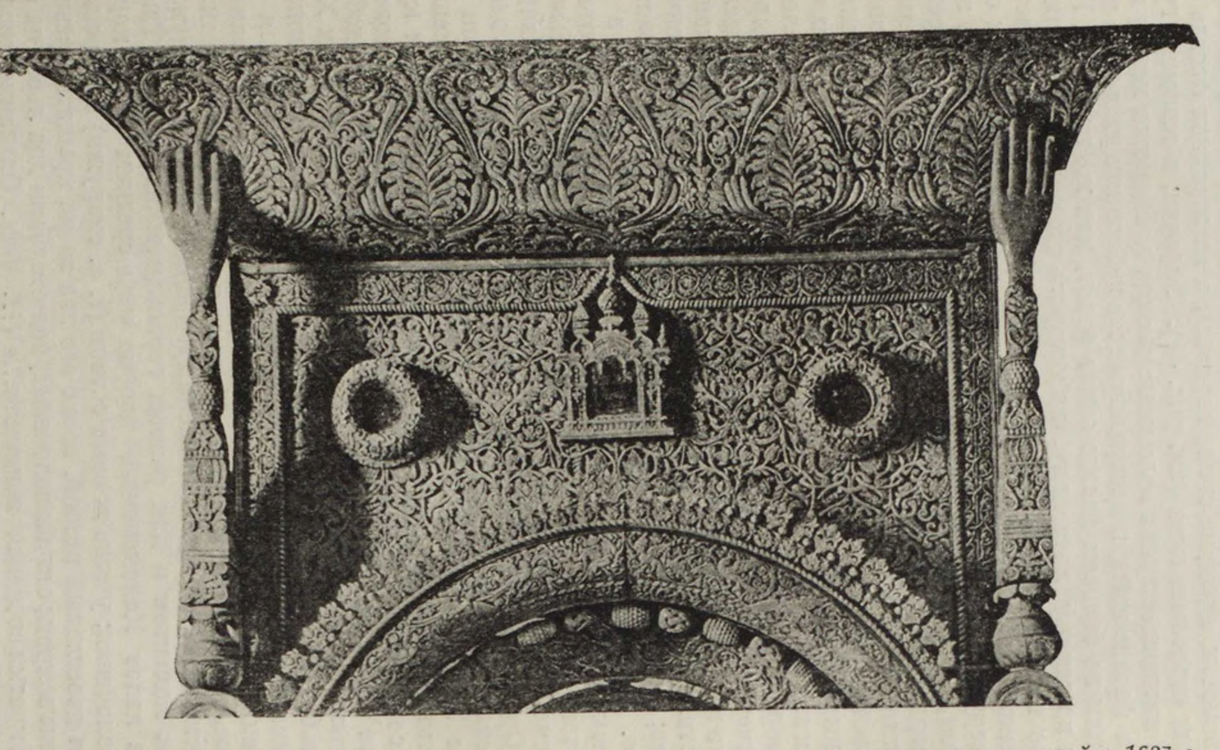
40. Село Красное Гороховецкого уезда Владимирской губ.



41. Наличник окна крестьянской избы XIX века, Владимирской губ.

По рисункам Олеария из его «Путешествия в Московию», которые дают прекрасные иллюстрации тогдашнего быта страны, видно, что дома большинства обывателей имеют такие же окна, а если и встречаются иные, то они очень малого размера и имеют бычий пузырь или слюду вместо стекла. Куски слюды вставлялись в оловянную оправу, а эта последняя—в деревянную раму. Окна со слюдою имели косяки и назывались «косящатыми», или же, по тому впечатлению, которое производили они в сравнении в волоковыми,—«красными». Эти названия часто встречаются в старинных русских песнях и сказках. Составляя украшение избы, «красные» окна помещались по

лицу постройки, но нередко еще рядом с ними или по бокам делали малые волоковые, и только с течением времени эти последние перенесли на боковые и задние стены горницы, а на переднем фасаде остались одни «красные» окна (см. рис. 41). Впрочем, в северных губерниях и в настоящее время волоковые оконца попадаются между красными на фасаде избы, в центральных же губерниях их можно найти только или на боковом фасаде около ворот, или же на дворе. Представляя по самому материалу, из которого сделаны окна,—слюде—довольно ценное украшение жилища, они получили и соответственное убранство вокруг, в виде резьбы, покрывающей наличник окна. В древнерусских постройках, имевших три этажа, первый был занят подклетом, второй—горницами и сенями, а третий этаж представлял «чердаки» или «терема», в которых устраивались «светлицы». Эти светлицы в богатых постройках, венчая здание, представляли собою светлое помещение с большими, нередко двойными, окнами, устроенными с трех, а иногда и со всех четырех сторон, и обрамленными богатыми резными украшениями. В одной из описей Коломенского дворца значится: «... в передней комнате три окна столярного дела резные, золоченые, в среднем окне столб притворный (разделяющий окно на две половинки вдоль) резной золоченой, у двух окон сторонние столбы, притворные, расписаны золотом и серебром, окончины слюдены; у окончин подставы, крюки, закладки и петли луженые» (*Н. Чаев.* Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском, стр. 19). «Сторонние», т. е. боковые столбы в некоторых покоях того же Коломенского дворца имели несколько необычную на современный взгляд форму. Так: «В июле 1668 года Клим Михайлов (резчик Оружейной палаты) сделал в столовую к окнам вновь десять рук деревянных точеных, против образца, которые потом были раскрашены живописным письмом» (*И. Е. Забелин.* Домашний быт русских царей, стр. 447). Подобной формы подпоры или кронштейны сохранились в резьбе некоторых иконостасов XVII столетия (см. глава VIII, стр. 201, рис. 42), в гражданском же быту от подобных затейливых украшений не осталось никакого следа. В теремах XVII века резьба, украшавшая снаружи окна, покрывала наличники с «гзымзами» и «каркаштынами». Над отверстием окон помещался резной щиток—по терминологии, введенной иноземными мастерами,—шпренгель той или иной формы. Хитрые резные узоры изображали травы, птиц и зверей, что в отношении дворцовых построек послужило исходным моментом и для разных геральдических эмблем. Так, в одной из палат Коломенского дворца «над средним окном корона резная золоченая; у того ж окна с лица (т. е. снаружи) в шпренгеле герб орел двоеглавый резной, возле его два зверя крылатые резные, покрашены вохрою; столбы золоченые, под столбами два льва, на них золото и краски от дождя полиняли...» (*Н. Чаев.* Описание дворца, стр. 19—20). Такая же резьба делалась и на каменных постройках, и московские терема, хотя и сильно реставрированные Ф. Г. Солн-



42. Шпренгель из придела Гурия и Варсонофия Толчковской церкви в Ярославле, построенной в 1687 г.

цевым[1], дают ясное представление о богатом украшении деревянных окон, которые до нас почти не дошли, но которые служили образцом и при украшении каменных хором. Едва ли не единственным местом, где уцелели подобные богатые обрамления окон, является Нижегородская губерния, с ее уездами, расположенными на правом берегу Волги. «В лесах», за Волгой, деревенская стройка, крепкая и прочная, почти повсюду лишена украшений. Старообрядчество наложило свою печать аскетизма и на крестьянское строительство. В уездах же по эту сторону Волги—Нижегородском, Макарьевском, Княгининском и других осталось еще очень много старинных изб с причудливой резьбой наличников окон, передающей весьма своеобразно мотивы, близкие к резьбе Коломенского дворца, и трудно сказать, явилось ли это результатом подражания городской архитектуре, или, наоборот, мы имеем здесь дело с таким самобытным достижением деревни, которое было использовано городскими мастерами. В перечисленных уездах избы в большинстве случаев двухэтажные, с чердаком и иногда с мезонином. В нижнем этаже помещается каменная палатка со скарбом, запертая деревянной, а чаще железной дверью. Второй этаж, где расположено самое жилье, по фасаду на улицу имеет три окна, у которых один общий резной подоконник, а по бокам окончин, во всю вышину окна, идут фигуры птиц, клюющих виноград. Ноги их стоят на завитках, выходящих из вазы на квадратной ширинке (см. рис. 43. Детали резьбы из Московского исторического музея). Таких птиц на фасаде избы шесть, по две у каждого окна. Они выкрашены в яркий синий или зеленый цвет, на желтых, красных или коричневых вазах, и представляют интересный декоративный мотив специально местного характера. Резьбой особенно богаты деревни Котово и Игрище Макарьевского уезда, Ржавка — Нижегородского, с любопытной избой, построенной в 1815 г., сохранившей первоначальный план постройки и массу интересных деталей внутреннего убранства. Под самым Нижним, вниз по течению Волги, деревни Никольское и Кузьминки имеют много украшенных резьбой окон. В последней деревне резные птицы около окон отличаются от остальных своим тщательным исполнением и красотой росписи, которая еще с XVII столетия была в большом употреблении. «В нынешнем во 175 году августа в 7 день по указу вел. гос. ... велено у него в. г. на верхнем дворе около ево в. г. чердака верхнева, в окнах и на дверьях резные травы вновь прокрыть розными цветными краски, а что к тому делу будет надобно красок и иных всяких запасов и то все велено давать из оружейные полаты; а по смете и по скаске жалованного иконописца Симона Ушакова

[1] *Ф. Г. Солнцев* (1801—1892)—археолог, профессор живописи. Очень много работал над зарисовкой старинных произведений русского искусства. Часть сделанных им рисунков была издана в «Древностях Российского государства». В 1837 году Ф. Г. Солнцев производил реставрацию царских теремов в московском Кремле по своим рисункам.



43. Детали резьбы наружных украшений изб. Москва. Гос. Исторический музей



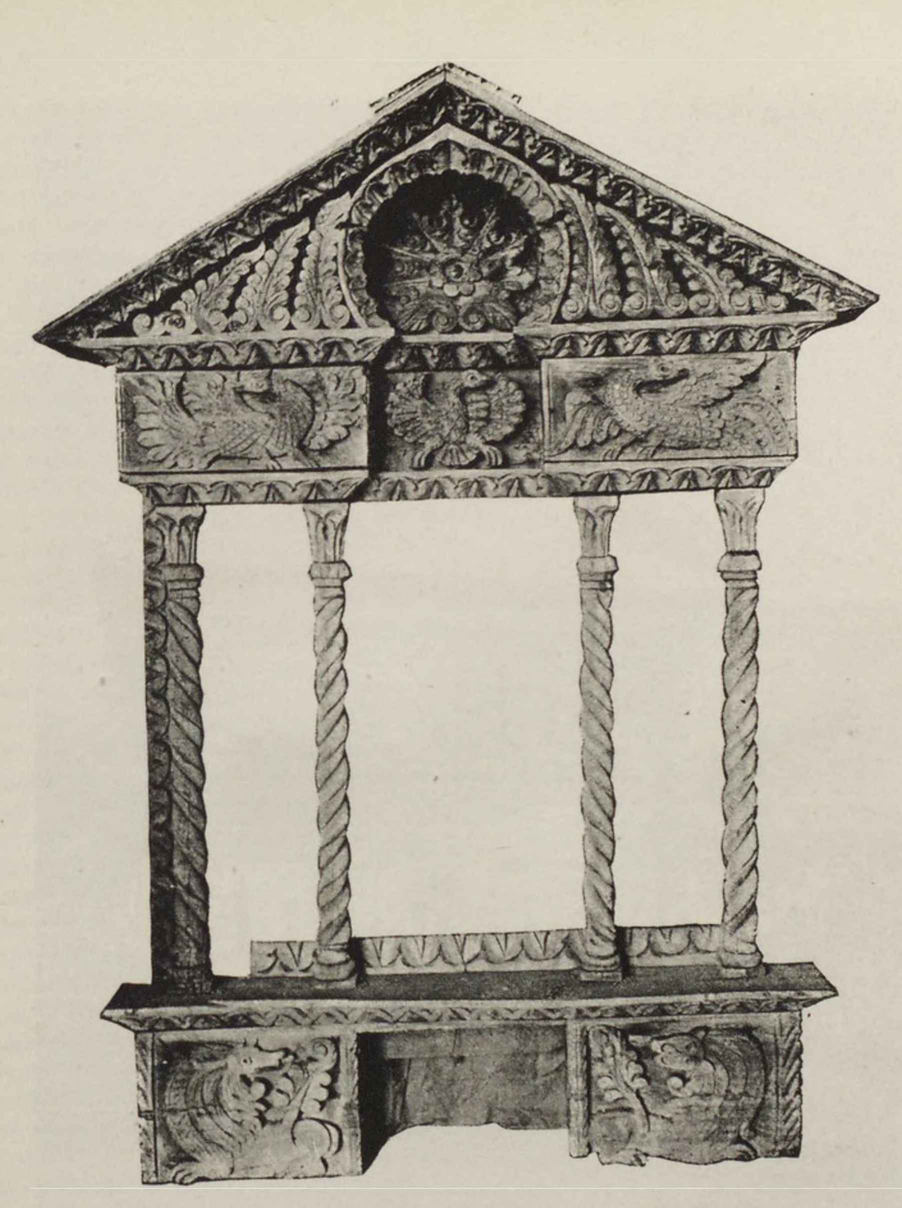
44. *Изба первой половины XIX века во Владимирской губ.*



45. Резной фриз XIX века. Москва. Гос. Исторический музей

надобно к тому делу всяких красок и иных запасов 3 пуда сурику кашинского, 2 пуда чарлени немецкой, пуд зелени, 10 фунтов яри, полпуда киноварю, 5 фунтов голубцу, белил настенных ушат, сто кистей щетинных, 10 шаек, 20 ковшей, 2 ушата, 15 фунтов щетки, 2 ведра алифы, по пяти фунтов скипидару да нефти» (Архив Оружейной палаты, стб. № 11122). Роспись наружной резьбы делалась не одними красками, в нее входили серебрение и позолота.

Полную параллель этим богатым украшениям дворцовых теремов или «чердаков», с их «выводными» или «выпускными» окнами, называвшимися также «чердачными слухами», представляют некоторые крестьянские постройки. В деревенских избах эти украшенные окна поместились на фронтоне или щипце двускатной крыши, освещая устроенные под крышей в некоторых местностях светелки, а в некоторых—прямо чердаки (см. рис. 44). В Гороховецком уезде Владимирской губернии, где еще сохранились остатки старины, вокруг небольших круглых окошек чердака отходят лучеобразно пропильные украшения, дающие в целом впечатление богатого кокошника. В других местах, преимущественно на севере России, устроены целые балкончики, покрытые причудливой резьбой (см. рис. 5). И наконец, в-третьих,—уцелели еще на многих избах тройные окна чердаков с богатыми резными травами, фантастическими птицами и животными. Различаясь между собой в деталях, эти «чердашные слуха» имеют один общий тип. Средний пролет окна обыкновенно делается шире боковых и отделяется от них витыми тонкими колонками с небольшой базой и удлиненной капителью, занимающей $^{1}/_{6}$ или $^{1}/_{7}$ часть всей величины колонки. Все колонки опираются на одну общую полочку, под которой имеется невысокая подставка, разделенная вертикальными линиями на три почти равные части. В этих отделениях, в середине, обычно вырезан фигурными буквами



46. Наличник чердачного окна из Владимирской губ. Москва. Гос. Исторический музей

год постройки или инициалы владельца дома, а по краям изображены или птицы, или львы с «расцветшими» хвостами, наподобие тех, какие имеются в каменных барельефах XII века, на Георгиевском соборе в Юрьеве Польском (см. рис. 45). Над всем окном протягивается широкий фриз фронтоном; высота последнего равняется $^1/_3$ его длины. Над



47. Двухэтажная изба с резным чердачным окном XIX века во Владимирской губ.

средним делением окна фриз и фронтон имеют углубление, благодаря которому боковые части сильно выступают, и изображенные на них резные птицы очень выделяются против тонущей в тени средней части с изображением то одноглавого, то двуглавого орла.

Края углубления на фронтоне обработаны в виде кокошника с розеткой в середине, а оставшиеся свободными углы фронтона заняты растительными орнаментациями. Архитектурные линии, карнизы и отливы всего окна покрыты классическими киматиями, которые деревенские резчики переделали по-своему, придав суховатым античным прототипам добротные и припухлые формы (см. рис. 46).

Почти все чердачные окна рассматриваемого типа относятся ко второй половине XIX столетия. Изучая детали их резьбы, приходится удивляться жизненности форм народной фантазии, сохранившей с несколько лишь измененными деталями в продолжение стольких веков мотивы родной старины. Чердачные окна современных жилищ, как и окна древних теремов, находясь высоко над землей, были лишены необходимости иметь «вставни», которые для окон горницы делались постоянно и замыкались на ночь крепкими засовами (см. рис. 47). Древние «вставни» расписывались весьма искусно «живописным письмом». На них изображали травы и всевозможных фантастических животных, или же их разделывали под мрамор «аспидным письмом», или «аспидом». Эта последняя разделка представляла собою одноцветный грунт, хотя бы темнозеленый, по которому зигзагообразные черты с легкой растушевкой золотом или краской должны были изображать жилки мрамора. Неудобство отдельных ставен, вставлявшихся в окна, привело к навешиванию их на наличник, который, не нося характера одного лишь декоративного убора, как на окне чердачного помещения, должен был измениться, в зависимости от нового назначения. Представляя собою раму (или колоду) с навешенной одностворчатой ставней, наличник оставался долгое время лишенным всяких украшений, вся же декорация окна сосредоточивалась на ставне, расписанном яркими красками. Подобные украшения окон сохранились до сих пор в Орловской, Курской и других губерниях черноземной полосы России и на Украине. На севере же были более употребительны двухстворчатые ставни, которые делали иногда прорезными. Таковы древние ставни из церкви Спаса Нередицы, близ Новгорода, хранившиеся в московском Румянцевском музее, а впоследствии переданные Государственному историческому музею. В наиболее часто встречающемся и более обыкновенном типе двухстворчатых ставен каждая створка состоит из двух или трех филенок, соединенных общей обвязкой. Филенки лишены каких бы то ни было резных украшений и делаются обыкновенно столярного типа (см. рис. 48). Резные же украшения в таком случае сосредоточены на наличнике окна и заключаются в шпренгеле и богатом карнизе с кронштейнами над отверстием окна, снизу же—в небольшом щитке с малыми подкрылками. Наличники второй половины XVII столетия, имевшие мотивы украшений, исполненные фигурной резьбой в стиле барокко, о которых уже говорилось, были очень сложной композиции и в нашем климате, обильном атмосферными осадками, совершенно

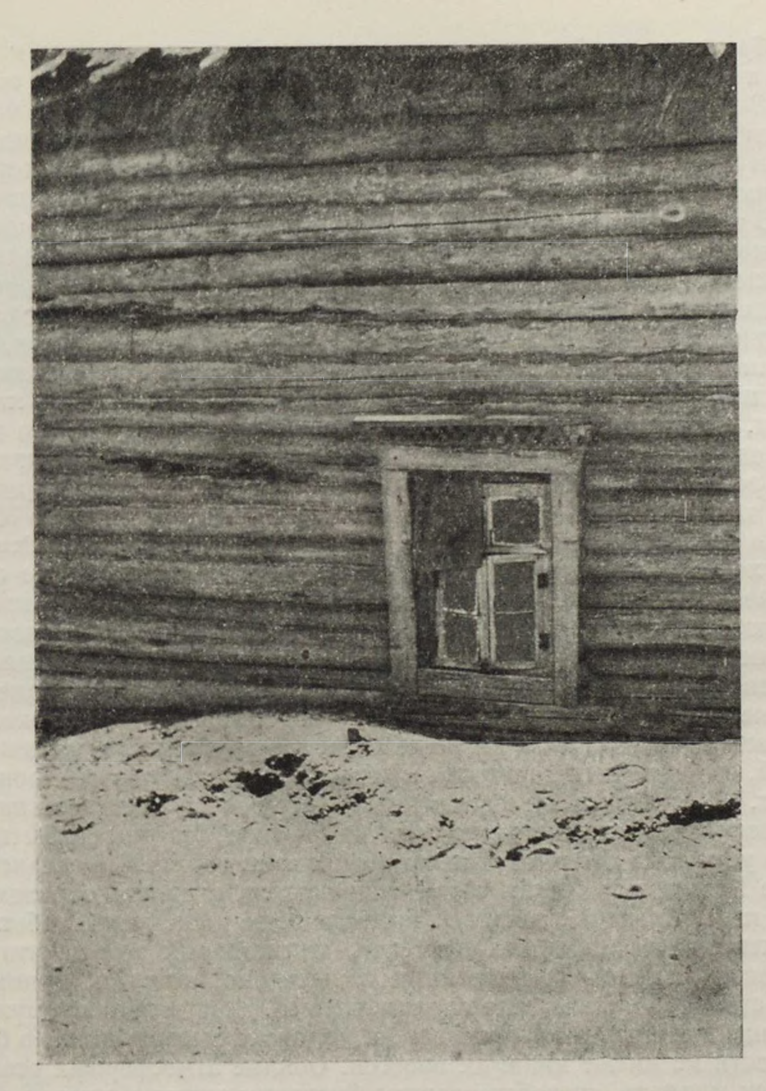
непрактичны. Отдельные сильно выступающие их части постоянно ломались, сами они быстро ветшали, несмотря на то, что всю декоративную резьбу наружных украшений Коломенского дворца на зиму зашивали обычно в рогожи. Понятие о резных наличниках как Коломенского дворца, так и других исчезнувших подмосковных дворцов XVII века—в Сафарине, Измайлове, Преображенском, Покровском и других местах,—можно составить по украшениям киотов и иконостасов этого времени да по ажурным украшениям окон Крутицкого терема в Москве. Формы для поливных кафелей его в свое время были исполнены тоже русскими резчиками. Так поддерживать вычурные резные украшения на своих домах, как это делалось в царских подмосковных, для большинства горожан было недоступно. Проникшие в народную резьбу веяния западного искусства не долго удержались в ней в чистом виде. В практической переработке западных образцов наши резчики выбросили все сложные фигурные украшения и оставили лишь те мотивы, которые более подходили к конструкции наружной декорации деревянного здания. В наличниках крестьянских жилищ появились новые более удлиненные пропорции и сильно выступающие карнизы, по которым резались античные мотивы ов и киматиев, витые колонки, узкие кронштейны с подражанием классической акантовой листве. В разнообразных наличниках крестьянских домов (городских деревянных зданий от XVII и XVIII столетий не уцелело—остались только каменные) отражаются все стили XVIII века, начиная с барокко петровского времени, фигурных затей Растрелли и кончая николаевским «ампир». В этом отношении особенно интересны кельи б. Покровского женского монастыря в городе Суздале, где на отдельных домиках монахинь, построенных в разное время, можно проследить все оттенки сменявшихся в нашем отечестве стилей. Один из наличников крестьянской избы, хранящийся в коллекциях Московского Исторического музея (см. рис. 48), имеет сильно выступающие карнизы и плоские кронштейны, являющиеся пережитком тех элементов «флемской» резьбы, памятники которой уцелели до нашего времени в великолепных иконостасах второй половины XVIII столетия, а помещенный на шпренгеле двуглавый орел на завитках грубоватого картуша имеет большое сходство с государственным гербом елизаветинского времени. В резьбе шпренгелей других наличников встречаются симметричные разводы, отходящие от цветка, помещенного посередине (см. рис. 41), исполненные широкой и спокойной манерой, напоминающей «фряжские травы» времени Грозного. При подобных узорах наличники не имеют таких вычурных архитектурных изломов, как у помещенного на цветной таблице в начале книги. Влияние Empire сильно отразилось на наших наличниках в городах и изменило их пропорции. На верхнем щитке, лишенном резьбы, все украшение стало заключаться в сильно выступающем карнизе, поддерживаемом или мелкими кронштейнами или небольшими сухариками, т. е. четырехугольными выступами,



48. Наличник окна крестьянской избы XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей

помещенными один возле другого. Такой карниз давал теневой эффект на ровной глади щита над окном. Встречавшаяся в этом стиле резьба была слабого рельефа, она помещалась в углублениях, имевших форму удлиненного ромба, восьмиугольника или овала, и состояла из ряда одинаковых долек с полукруглыми концами, аккуратно уложенных в назначенном месте. Подобных наличников уцелело еще очень много по провинциальным городам, где они, обычно выкрашенные в белую краску, выделяются на домике желтого или темносерого цвета. В крестьянском быту они не привились, красота их пропорций была малопонятна народу, гладкая поверхность дерева, покрытая только местами слабой резьбой, казалась слишком бедной, и на смену таким наличникам появились сначала столярные и токарные украшения, а затем пропиловка. Состоя из ремней, вьющихся в разных направлениях, она поражает глаз своим однообразием и анемичностью. Кажущееся на первый взгляд богатство быстро прискучивает, и, чтобы чем-нибудь скрасить пропиловку и придать ей более интереса, в некоторых местах стали подкладывать ее белым железом или блестящей жестью и расписывать яркими тонами; но и такими средствами не могли уловить потерянного секрета декоративности наряда (см. рис. 49). Совершенно особняком стоят узорные украшения у окон в небольшом городке Семенове, затерявшемся в лесах Нижегородской губернии. В нем среди массы домов, принадлежащих старообрядцам и почти совершенно лишенных порезок, выделяются дома православных обывателей, перегруженные богатой резьбой какого-то своеобразного иконостасного стиля. Наличники почти все однотипны и имеют запутанный рисунок, исполненный высоким рельефом, который дает беспокойное впечатление глазу. Мало связанные с архитектурой здания, перегружая его обилием вычурной резьбы, подобные украшения кажутся лишними и чуждыми тем нормальным требованиям, которым всегда отвечало наше народное искусство, тесно связывая форму с украшением.

Деревянные постройки, состоявшие из поставленных в ряд двух или нескольких срубов, соединялись между собою переходами и сенями с крыльцами. Этот тип построек, обычный для всей Московской Руси, сохранился до нашего времени, как уже говорилось, на севере, а в средней полосе России—только в некоторых частях Костромской, Владимирской и Нижегородской губерний. Сени царских дворцов и, вероятно, боярских палат были теплые и настолько обширные, что в них, по словам И. Е. Забелина, устраивались даже пиры. Сени Коломенского дворца были мерою 16 арш. 8 вершк. $\times$ $\times$ 17 арш., т. е. $12 \times 11{,}36$ метра, согласно описи дворца, сделанной перед его сломкой. В северных избах имеются сени также довольно больших размеров. В них устраивают чуланы и каморки, а летом они служат спальнями для обитателей жилища; осенью и зимой в них производятся всевозможные работы, которые из-за грязи и непо-



49. Окно избы с пропиловкой XIX века в Московской губ.

годы неудобно исполнять на дворе. Такова описанная Л. Костиковым курная изба 1675 года в деревне Верховье Мадринской вол. Онежского уезда Архангельской губ., так называемая «изба семи государей», в которой сени имеют размер 6×7 арш.[1] Из сеней внутренние лестницы вели в верхнее жилье, в светлицы и на чердаки. Декоративное убранство сеней было несравненно беднее,

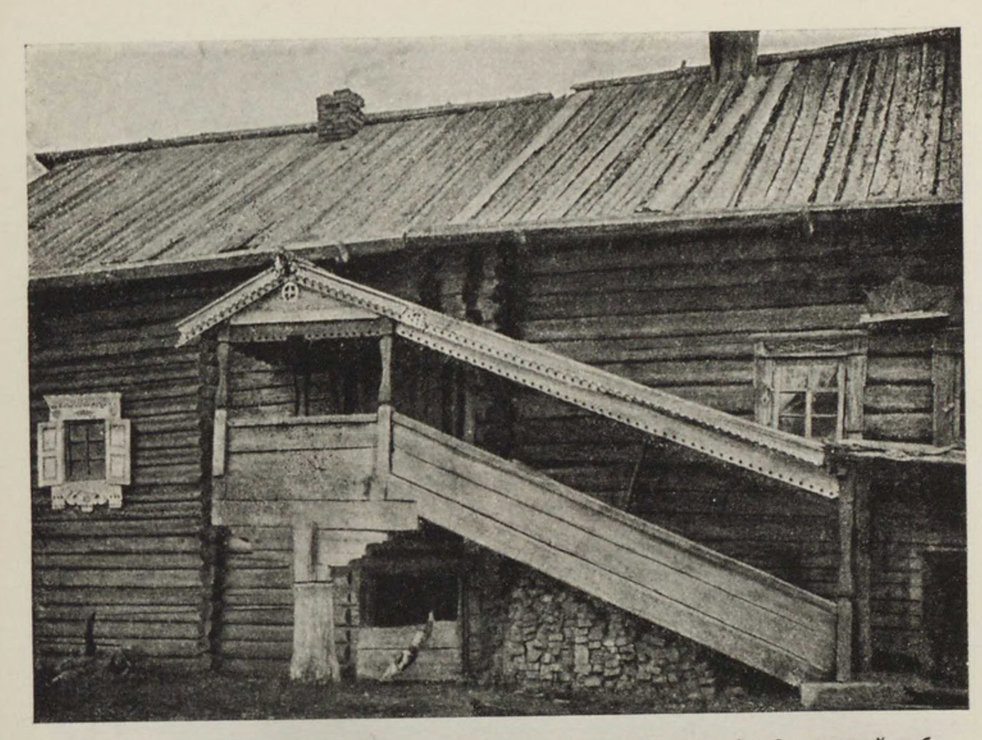
[1] *Л. Костиков.* Материалы по этнографии России, 1914, т. II. Изба семи государей.

чем убранство сеней-крылец, примыкавших непосредственно к ним. Даже в Коломенском дворце украшение сеней было довольно скромное. «В передние сени двери столярного дела, крюки, петли и наличники лужоные, репьи резные. В сенях девять окончин слюденых, над окнами и в окнах доски резные росписаны красками. В сенях лавки с опушки. В передние хоромы рундук круглой обит полотном и покрашен. В тех же сенях четыре стола круглых с полами, в том числе два дубовые» (*Н. Чаев.* Описание дворца Алексея Михайловича в селе Коломенском, М. 1869, стр. 18). В сенях старинных изб, сохранившихся до нашего времени, а также вокруг стен идут лавки с опушками и с поддерживающими их прорезными столбиками с перехватцами, подвесками и другими нехитрыми украшениями (см. рис. 182). И внутри самой избы, как и в сенях, все предметы обстановки—столы, лавки, скамьи, поставцы, полки и деревянная обделка печи—все это делалось одновременно, сразу, во время постройки избы; благодаря этому во всех предметах обстановки было очень много однородных черт, так как рука мастера сообщала им, даже, может быть, помимо его желания, присущие лично ему особенности. Все это было хорошо пригнано и прилажено к занимаемому в избе определенному месту и придавало уют внутреннему убранству крестьянской избы до половины XIX столетия. Освобождение от крепостной зависимости, давшее более простора для самодеятельности населения, доставило в избы много предметов из городской обстановки, которые постепенно затопили и вытеснили доморощенное художество.

Рассматривая резьбу отдельных частей внутреннего украшения зданий, еще придется вернуться к детальному разбору этого вопроса (см. гл. VII). Теперь же надо отметить, что вообще все крестьянские избы Великороссии можно разделить на два типа. Северные избы имеют богато убранные крыльца, высоко поднятые над землей, в средней же полосе России украшения сосредоточиваются, главным образом, на самой избе. Крыльцо, зачастую выходящее во двор, менее заботливо украшено, чем фасад избы. Из сеней, тип которых только что был рассмотрен, для схода вниз имелась лестница, которая, примыкая одной стороной к стене, шла параллельно ей. Долгое время наружные лестницы делались открытыми, и на рисунках Олеария они по большей части не имеют никаких навесов. Обилие атмосферных осадков в нашем климате, способствовавшее быстрому загниванию в пазах и в скрепах дерева, заставляло устраивать наружные сени из более крепких пород дерева и часто их менять. У открытых лестниц делались перила, состоявшие из бруса, поддерживаемого рядами столбиков, поставленных на ступени. Эти столбики, или балясины, были точеные или столярной работы и украшались резьбой. Иногда вместо баляс устраивали частые решетки. Чтобы сохранить в целости ступени лестницы, ее накрыли крышей, а открытые бока у перил зашили досками, получив, таким образом, крытый вход, или «крыльцо». Крыльца небольших размеров устраивали на выпускных бревнах,

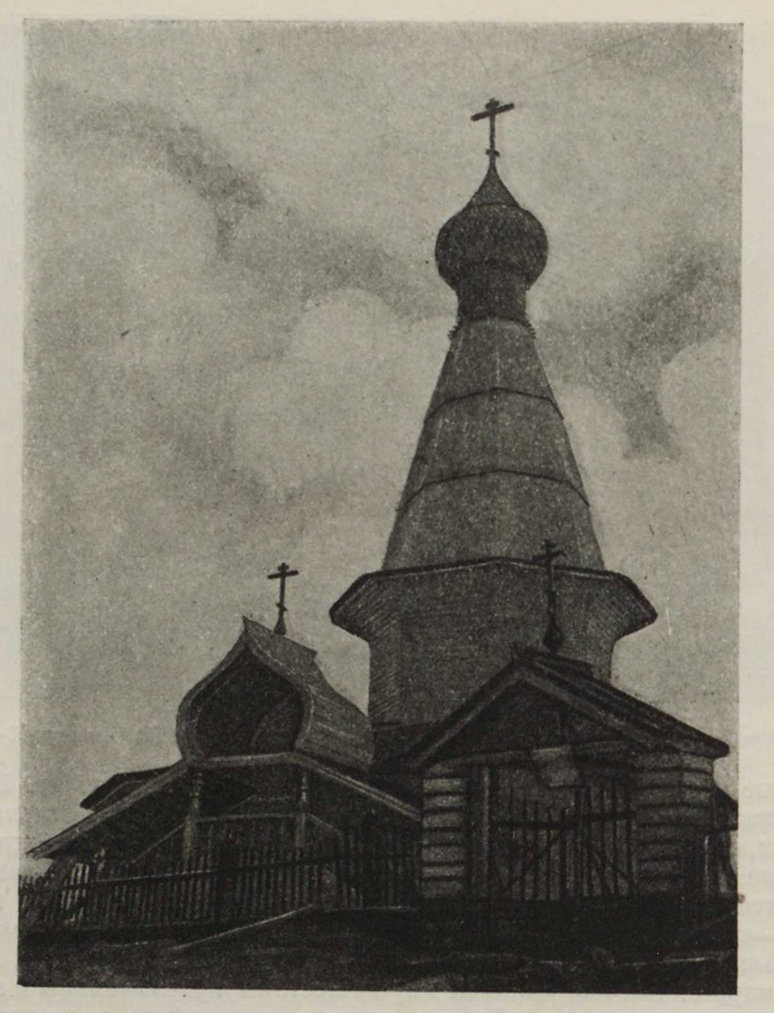


50. Кры



50. Крыльцо на стояке. Деревня Ножово Пудожского уезда Олонецкой губ.

которые иногда обделывались в виде массивного кронштейна. Большие крыльца ставили на «подрубах», т. е. на небольших отдельных срубах, стояках или подставках (см. рис. 50), двухъярусные крыльца—«на лежнях на подборе». Подбором называли бревна, поставленные стеной стоймя. В других местах о таком приеме постройки говорили—«забирать в столбы». Самые лестницы клались на «тетивах», в которые вставляли ступени. Ряды ступеней, врезанные в тетивы, образуют марши. Так как длинные марши лестниц и утомительны и занимают много места, их разбивают, или «переламывают», на несколько коротких частей, между которыми делают площадки. В древнерусских деревянных постройках всегда предпочитались короткие марши, разделенные площадками. Конструкция постройки самых крылец состояла из стоек, обрезанных в виде баляс, поддерживавших покоящуюся на обвязке крышу. Поверху, между стояками, шли доски с пропильным узором, или «подзорины», а в средине иногда ставился точеный столбик, опиравшийся нижним концом на подлокотник перил или заменяющей их узорной решетки. В закрытых сенях-крыльцах все пространство под подлокотником забиралось досками «в косяк» или «в елку»; поверх этих досок снаружи шел второй ряд, украшенный прорезным узором. Заборка досками «в елку», так рас-



51. Крыльцо Никольской церкви 1638 года в деревне Милошуйки Онежского уезда Архангельской губ.

пространенная в старину, помимо красивого сочетания идущих под углом навстречу друг другу слоев дерева, представляла для наших ссыхающихся от времени северных пород—сосны и ели—прежде всего то удобство, что при таком способе никогда не бывает щелей, так как, усыхая, доски собственной тяжестью давят друг на друга и не дают появляться между ними просветам. В современных крестьянских домах сохранился простейший вид крылец, но еще сравнительно недавно их делали с чрезвычайно затейливыми перекрытиями и всевозможными украшениями, в виде резьбы над входом или при-



52. Крыльцо церкви села Тайнинского, под Москвой. Конец XVII века

чудливо обделанных столбов. Еще в 60-х годах прошлого столетия художником Чернецовым была зарисована богатая костромская изба, имевшая интересное крытое «бочкой» крыльцо (опубликованное в журнале «Зодчий» за 1872 год). Такое же крыльцо, крытое бочкой, сохранилось в церкви Николая Чудотворца в деревне Милошуйки Онежского уезда б. Архангельской губ. (см. рис. 51). Все эти формы настолько самобытны и были так распространены, что описание нижней части одного из крылец Коломенского дворца, за немногими изменениями, почти полностью совпадает с описанием Милошуйского крыльца. «Крыльцо двоевсходное, над нижним рундуком бочки на столбах резных, бочки крыты чешуей, наверху прапор белого железа (ажурное украшение, напоминающее наши флюгера); над первым всходом крыт тесом, на втором всходе два столба резные, две бочки крыты чешуей, на крыльце восемь окошек» (*Н. Чаев.* Описание Коломенского дворца, стр. 25).

Подобные перекрытия по кривой линии, логичные в дереве, перешли целиком и в каменное зодчество XVI и XVII столетий. Величественный вход в Благовещенскую церковь села Тайнинского под Москвой, построенную в последней четверти XVII века, имеет в центре колоссальную каменную «бочку», от которой идут в два марша крытые лестницы на площадки, украшенные шатровыми верхами (см. рис. 52). Такие же декоративные входы в каменные здания,



53. Двухвсходное крыльцо на срубе. Церковь архангела Гавриила 1685 года в селе Юромском-Великодворском Мезенского уезда Архангельской губ.

повторяющие то те, то другие приемы деревянного зодчества и резьбы, имеются и во многих других местах. Интересные затейливые крыльца сохранились у некоторых северных деревянных церквей. Они дают наглядное представление о тех богатых входах, которые были в исчезнувших деревянных дворцах Александровской слободы и села Коломенского. Эти крыльца имели перед лестницами «рундуки», или площадки, на один, два или три входа, о трех, а иногда и более ступенях, покрытые сверху шатром на точеных столбах. От рундуков шли лестницы, сходясь на одной площадке, стоящей на столбах, или подрубах (если крыльцо было двойное и лестницы были от двух отдельных входов), или же на две подобные площадки (если вход был один). После первой площадки лестницы или продолжались по тому же

направлению или же поворачивали под прямым углом. В таком роде крыльца сохранились до нашего времени у деревянной церкви Архангела Гавриила (1685) в селе Юромском-Великодворском Архангельской губ. Мезенского уезда (см. рис. 53), в Ильинской церкви (1700) в селе Поче Тотемского уезда Вологодской губернии и в других местах.



54. Наличник крыльца. Москва. Художественно-промышленный музей

Над рундуками и площадками теперь делают двух- и четырехскатные крыши, а в старину их покрывали бочкой или шатром. Самые же лестницы и переходы крылись плоской или двускатной крышей. В Коломенском дворце крыльцо, ведшее в палаты царя, имело «рундук, над рундуком на четырех столбах резной шатер, в нем восемь окончин слюденых, под столбами четыре льва деревянные резные писаны красками. Над входом к верхнему (жилью?) крыто бочками; сысподи подбито белым железом и расписано красками; над верхним рундуком (площадкой) щатер; в середине шатра герб—орел двоеглавый писан по золоту; на верхнем же рундуке девять окончин слюденых, под ними доски резные, расписаны красками, лавки с опушками. Над дверьми передних сеней деисусы, образ Спасов, Пресвятые Богородицы, Иоанна Предтечи начаты писать живописным письмом в резной кайме» (*Н. Чаев.* Описание Коломенского дворца, стр. 17—18).

Кроме точеных перил, обделанных балясами стояков и фигурных столбиков, крыльца украшались всевозможной резьбой трав, цветов, птиц и животных. Образчиков этой резьбы сохранилось довольно много в коллекциях наших музеев. Украшенная крупными цветами резная доска одного из таких крылец находилась в Художественно-промышленном музее при б. Строгановском училище в Москве (см. рис. 54). Над крыльцами изб Вологодского края во фронтонах под крышей встречаются довольно часто изображения двух львов с надписями: «Се лев», «се кот». Но кот, по объяснению местных жителей, должен изображать льва, а лев—львицу, хотя с виду оба эти зверя очень схожи между собой. Появление подобных животных над крыльцами в глухих деревнях этого края может быть объяснено знакомством с различными образцами западноевропейского орнамента, попадавшими к русским резчикам. Когда же в паре с львом встречается единорог, то это может быть отнесено за счет английского влияния, которое имело место в северной и северо-восточной части Московского государства с половины XVI столетия, когда открыт был для английских купцов свободный путь по Северной Двине вплоть до Архангельска. В XVI и

XVII столетиях англичанами были организованы во многих городах, начиная от Холмогор и кончая Москвою, скупочные и складские пункты в виде особых дворов, амбаров, каменных палаток и погребов, украшенных гербами. Влияние английского торгового капитала сильно отразилось и в быту населения, входившего в сношения с англичанами. Изображением английского герба, как красивой декорацией, много пользовались и в дереве и в камне. Исключения не делалось даже для зданий культа. В каменной церкви Воскресения Христова на Нижней Дебре в Костроме, построенной в 1652 году, также имеется английский герб, помещенный на главном входе в притвор храма. Существует предание, что торговавший с Англией русский купец Исаков, получив однажды вместо выписанной из Англии бочки краски боченок золота, отдал его на постройку этого храма. Расшифровывая эту легенду, можно видеть ясную связь английского торгового капитала с его костромским агентом XVII столетия, который на вырученные от английской торговли средства воздвигает эту исключительную по богатству своей отделки церковь, украшая ее хозяйским гербом. Изображения львов над крыльцами в Вологодской губернии делают и теперь, но уже не резные, так как резьба в настоящее время в народе упала,—а живописные. Самый же тип и формы зверей остались без изменения, как и на старинных избах [1].

Разнообразные формы исчезнувших деревянных крылец перешли в наше каменное строительство, и в одной Московской области можно найти все типы этих декоративных сооружений, начиная от простейших перекрытий на столбах, как переходы Воскресенского храма в селе Коломенском, до более сложных, крытых шатром крылец. Такие крыльца имеются у церкви Грузинской иконы божьей матери или у Покровского собора в Москве, и, наконец,—более других сохранившие в камне все черты деревянного зодчества уже упоминавшиеся сложные входы Тайнинской церкви, с каменной бочкой посредине, крутыми лестницами и высокими шатрами на толстых витых столбах, возвышающимися над угловыми площадками. Это все были пережитки старинной русской деревянной архитектуры. В новых зданиях, сооружаемых в западноевропейских стилях, таких парадных входов не устраивали, если не считать стиля барокко, от которого сохранилось несколько резных из камня ажурных крылец, как у разобранной в сентябре 1933 года церкви Николы Большого креста на Ильинке в Москве, или крыльца с высоким вычурным фронтоном у собора в зарайском кремле. Так как наружные лестницы в XVIII столетии были все перенесены внутрь зданий, то не было надобности строить особые крыльца, и в гражданских, как

[1] Примером этого может служить хотя бы желтая расписная изба в селе Пурехе Городецкого уезда, построенная в 1872 году, над воротами которой по белому фону написаны два льва. В нижегородском Краеведческом музее под № 2206/1928 хранится акварельное ее изображение.

и в церковных сооружениях входы почти ничем не выделяются на фасаде здания. В последние десятилетия XVIII столетия роль крылец в домах стали играть колоннады. Колоннадами украсились и фасады церквей, строившихся в начале XIX столетия. Увлечение Александра I колоннадами, давшее это украшение всем казенным зданиям его эпохи, перешло и к помещикам. Трудно представить себе усадьбу этого времени с домом без колонн на террасе, фасаде или крыльце, а иногда и у входов в службы и надворные строения. Постепенно распространяясь, мода на крылечки с колоннами появилась и привилась и в провинциальных городках, и эти крылечки во множестве дошли до нас. Примером их может служить небольшое крылечко с парными колоннами одной из построек Благовещенского монастыря в городе Гороховце (см. рис. 58). Белые парные колонны по обеим сторонам входа на темнокрасных пьедесталах, темносиний фронтон с малиновым карнизом и желтые капители—вся эта яркая полихромия необыкновенно живописна и дает характерный образчик местного провинциального вкуса. Более простым и строгим в своих отяжелевших пропорциях является крыльцо хлебного магазина времени Николая I (см. рис. 59), построенного, вероятно, по готовым чертежам, присланным из какой-нибудь коллегии строений, апробированным и «высочайше утвержденным». Дорические колонны владимирских плотников, с классическим антаблементом у заросших бурьяном ступеней пустого хлебного амбара, в стороне от проезжей дороги—какая яркая иллюстрация сравнительно недавнего прошлого нашей страны, когда под влиянием погони за мертвящим казенным однообразием подравнивалось все под один образец.

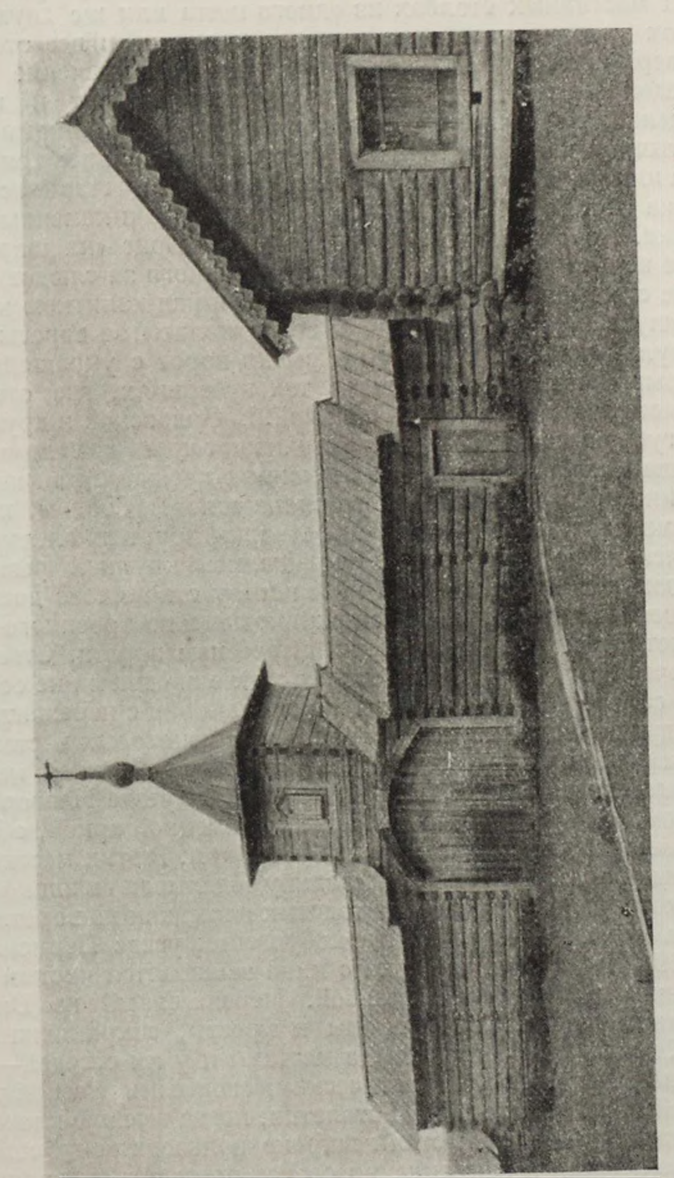


55. Городское крылечко первой половины XIX в. в г. Гороховце



56. Крыльцо хлебного амбара XIX века во Владимирской губ.

З а б о р и в о р о т а. Примыкавший к избе двор с надворными постройками обычно огораживался. В старину вместо забора сооружался тын из вертикально поставленных нетолстых бревен с заостренными концами. На $^1/_5$ вышины каждого бревна от его заостренной части, просверливалась дыра, через которую пропускалась тонкая жердь, связывавшая концы бревен вверху, внизу же они были врыты в землю. В помещичьих садах старинных усадеб и в новых хуторах Торопецкого уезда б. Псковской губ. и вообще в тех местах, где еще много хвойного леса, до сего времени попадаются подобные ограды. Забор же, заменивший тын, рубился из бревен «в лапу» или «в замок» или же просто делался из толстых досок, загнанных между стояками. В Вологодской губернии сохранилось еще много деревянных оград с шатровыми верхами над угловыми башнями, рубленых из толстых бревен. Они окружают или монастыри или храмы и своими пропорциями, крупным лесом и прочной рубкой дают впечатление той монументальности, которой



57. Ворота церковной ограды села Маркушевского Тотемского уезда Вологодской губ.

отличались наши старинные постройки (см. рис. 57). Главным украшением забора были ворота крайне разнообразного устройства. Их делали на массивных столбах из одного щита или же двухстворчатые. Рядом устраивалась одна или две калитки, и все это покрывалось сверху тесовой двускатной крышей, назначение которой было предохранить от загнивания половинки ворот и калитку. Кровля делалась довольно больших размеров, с полицами и коньком или тычком на гребне. Иногда на кровле ставились три невысокие шатра или «бочка», над монастырскими воротами ставилась главка (см. рис. на стр. 45). Таковы были и деревянные и каменные ворота в XVII веке. Известно, что в Коломенском дворце «на двор государев задние ворота образ Спаса Нерукотворенного за слюдою; ворота створчатые столярного дела. Над воротами и над калиткою крыто по бочкам чешуею. На дворе у задних ворот полаты; за вороты две полаты караульных»[1]. Этот прием покрытия ворот с украшениями по гребню крыши сохранился даже в тех губерниях, где отсутствие дешевого леса заставляет крыть соломой. В Орловской и других черноземных губерниях над воротами устраивают навес из соломы с гребнем, украшая его выпушенными на концах гуськами или коньками из дерева или просто из отдельного снопа соломы. Столбы, на которых утверждена крыша и навешены створки ворот и калитки, делались из очень толстых бревен и украшались крупной резьбой. В городе Гороховце Владимирской губернии, у старинного дома, принадлежавшего когда-то купцам Сапожниковым и построенного в конце XVII столетия, сохранились очень интересные ворота. Створки их сделаны, очевидно, недавно, но столбы уцелели едва ли не со времен постройки самого дома и обделаны в виде маковиц с перехватами, по которым идут двойные жгуты (см. рис. 58). В некоторых местах, богатых залежами камня, где имеется много каменных построек, как в городе Старице Тверской губ., или в Валдайском уезде Новгородской, или же Пермской губ., ворота делают под каменной аркой, сбоку которой устроена калитка с полукруглым верхом. В этих местностях и у деревянных ворот верхнюю перекладину обделывают в виде фальшивой арки, которую вытесывают из толстых плах, как на воротах богатого крестьянского дома в Екатеринбургском уезде Пермской губ. (см. рис. 59). Иногда такая арка с лица зашивается чистым щитом или наличником, покрытым резьбой. Перенесенный из Византии обычай ставить над входами иконы и кресты, сохранявшийся до конца XIX века у старообрядцев, а местами и у их соседей—православных, плохо мирился с фантастическими сюжетами русской резьбы, украшавшей ворота. Еще в XVI столетии, когда высшие классы русского населения (боярство) стали широко пользоваться такой резьбой для проявления и закрепления своего престижа, начались протесты против совмещения подобной декорации со святыми иконами.

[1] *Н. Чаев.* Описание Коломенского дворца, стр. 31.



58. Обработка воротных столбов XVIII века в городе Гороховце Владимирской губ.



59. Старинные ворота и калитка провинциального дома XVIII века в Екатеринбурге

Составители «Стоглава», являвшиеся выразителями более демократического дворянского течения, находили, что эти фантастические узоры совершенно неуместны по соседству с предметами культа и что совершенно напрасно «над вратами домов христиан поставлялись воображаемые звери и змии и неверные храбрые мужи»[1].

Богатые наличники подобных ворот имеются в Москве, в Кустарном музее б. московского земства и в Государственном историческом музее. На одном из этих наличников (см. рис. на стр. 88) изображены по углам два фантастических льва, вокруг которых идут растительные украшения в виде богатых трав с виноградными кистями. Этот мотив резьбы, встречающийся чаще других, вероятно, пришел в наше искусство с востока; так, над входами мечетей Самарканда на поливных изразцах имеются крупные изображения подобных львов.

Створки ворот обычно делались или гладкие, обшивные тесом, или вязаные рамками с филенками, которые украшались различными способами. Проходимец-немец, опричник Грозного, Генрих Штаден, описывая строения Опричного двора на Москве, подробно говорит об украшениях ворот: «Северные ворота находились против Кремля и были окованы железными полосами, покрытыми оловом. Извнутри—

[1] *И. Снегирев.* Памятники московской древности, М. 1842, стр. 39.



там, где ворота открывались и закрывались,—были вбиты в землю два огромных толстых бревна и в них [проделаны] большие отверстия, чтобы через них мог пройти засов; засов этот [когда ворота были открыты] уходил в стену, а когда ворота закрывались, его протаскивали через отверстия бревен до противоположной стены. Ворота были обиты жестью. На них было два резных разрисованных льва—вместо глаз у них были пристроены зеркала; и еще резной из дерева черный двуглавый орел с распростертыми крыльями. Один [лев] стоял с раскрытой пастью и смотрел к земщине, другой такой же смотрел во двор. Между этими двумя львами стоял двуглавый черный орел с распростертыми крыльями и грудью в сторону земщины»[1].

В XVII столетии, с усилением западноевропейского влияния, начинается распространение печатных книг светского содержания с иллюстрациями. В изобразительное искусство входит новая тематика, и «бытейское письмо» соперничает с церковным. Кроме нравственно-поучительных изображений и всевозможных эмблем с надписями, делают и декоративные панно—«преоспективного письма». Эти новшества, обычные на Западе, входят в русский быт. Вместо длительной работы резцом над поверхностью дерева там, где можно, начинают употреблять живопись. Она применяется не только при внутренней декорации зданий, но и в наружных украшениях, на воротах. До нашего времени не сохранилось деревянных ворот, украшенных подобной живописью, но по росписи створок железных ворот ростовского Кремля (хотя и более позднего времени) можно судить о ней. Более ясное представление о богатой отделке ворот на переломе XVII и XVIII веков дают документы Архива Оружейной палаты, касающиеся строительства и раскраски ворот с резьбой для известного любимца Петра I, князя Меншикова, в его подмосковную вотчину. «В прошлом 1702 году марта во втором числе по указу в. г. велено сделать во оружейной палате Александру Даниловичу Меншикову в подмосковную ево вотчину село Алексеевское ворота столярные и росписать против ознаменки, какова прислана в Оружейную полату. И те ворота зделаны из запасного лесу. А росписывали против ознаменки преспективно столбы и каптели и гзымзы в полате Оружейной кормовые, и для поспешения сторонние живописцы, а створы вышиною и шириною по шти аршин отданы росписывать живописных дел дозорщику Михаилу Чоглокову на двор и велено взять ему ис кормовых лутчих людей сколько человек ему будет надобно, а что на те створы изойдет красок, масла, олифы, скипидару, кистей и иных всяких мелочей и на дачу живописцом корму велено ему подать роспись за рукою»[2]. Готовые ворота были в начале августа посланы «в вышеписанное село Алексеевское с человеком ево Васильем Манбетовым» и в то же время живописных дел дозорщиком

[1] *Генрих Штаден.* О Москве Иоанна Грозного, записки немца-опричника, Изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1925, стр. 107—108.
[2] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 990, л. 203.

Михаилом Чоглоковым была подана роспись «издержанным краскам и всяким припасам»[1]. Но украшение ворот не ограничилось этим и кроме живописи на них была помещена еще и резьба. «1703 года августа в 30 день... боярин Федор Алексеевич Головин с товарищи приказали зделать в оружейной полате большой деревянный резной орел на ворота Александра Даниловича Меншикова и расписать золотом и краски, где пристало... И тот орел и под него тонбу резную делали из запасного казенного лесу жалованные мастеры, да с ними в помоществование ис посторонних резного дела мастер Федор Иванов шесть дней, а кормовых денег доведетца ему дать по два алтына на день итого двенатцать алтын. А золотил и расписывал краски живописец Михайло Чоглоков»[2]. Таким образом, вся отделка ворот, кроме лесу и столярной работы, обошлась казне свыше десяти рублей— сумма в петровские времена немалая, если за двадцать рублей в конце XVII века (1681) делали многоярусный иконостас с материалом, со всеми досками для икон и многочисленными резными украшениями (см. ниже, глава VIII, стр. 172).

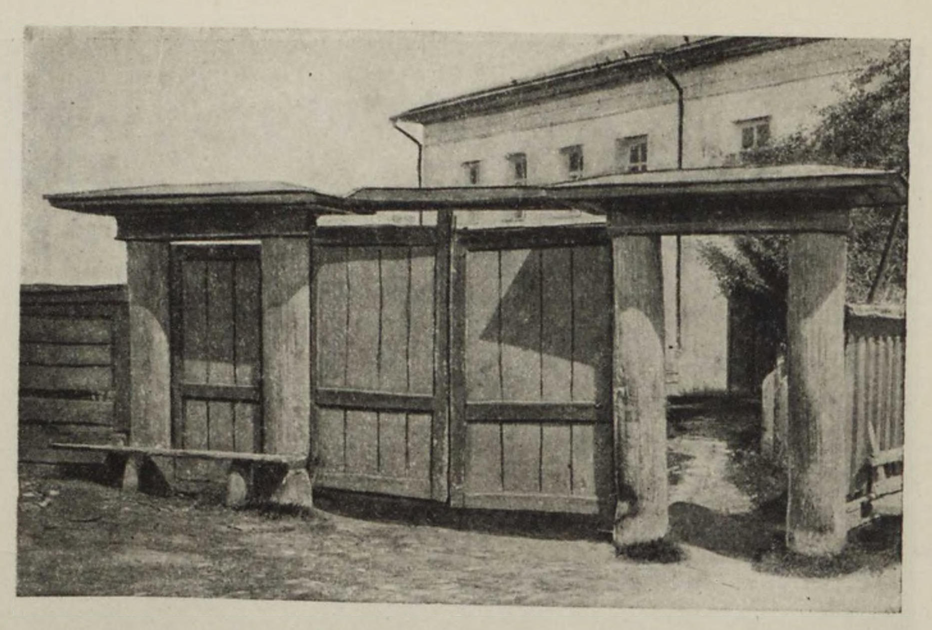
В XVIII столетии, когда двор переехал в Петербург, таких резных и украшенных живописью ворот больше не встречается. Вместо деревянных все больше и больше входят в употребление железные, окованные полосами. От середины XVIII столетия сохранилась роспись на таких глухих железных воротах в ростовском кремле. Она представляет различные эмблемы и замысловатые изображения гербового характера с поучительными надписями, вроде тех, что делались на печных кафелях этого же времени. В XVIII столетии резные украшения на створках ворот появляются в крестьянском быту. На створках старинных ворот, хранящихся в коллекциях музея села Коломенского имеется на каждой половинке по одинаковому изображению вазы в духе конца XVIII века, с выходящими из нее богатыми растительными формами. Вся композиция заключена в четырехугольную марку с сильно углубленным фоном. Эта рамка за-

[1] «15 фунтов белил немецких двадцать алтын. 4 фунта шмелти 21 алтын 2 денги, полтора фунта тереверди 28 алтын 2 денги. Блягилю фунт семь алтын. Шижгилю фунт семь алтын две денги. Голубцу полфунта 7 алтын, кости полтора фунта девять алтын, киноварю четверть фунта 10 алтын, псковской черлени фунт 6 денег, скипидару полтора фунта четыре алтына, масла льняного полведра 11 алтын, олифы 10 фунтов 13 алтын 2 денги, кистей хорьковых и бельих и щетинных на 6 алтын на 4 денги. Двум человеком живописцом кормовых денег Даниле Буралевскому, Григорью Архипову на двенадцать дней по 2 алтына по 2 денги на день человеку, итого рубль 22 алтына 4 денги. Всего надельных и кормовых денег 6 рублев 2 алтына 4 денги» (Архив Оружейной палаты, Опыт Викторова), 990, л. 203).

[2] «А по скаске ево к тому делу издержано: на орла с короны и на скипетр и на резную исподнюю тонбу три золотых ценою по рублю по пяти алтын золотой итого три рубли пятнадцать алтын, пятьдесят листов серебра шесть алтын четыре денги, зелени полфунта, белил фунт, сурику полфунта на два алтына на две денги, олифы два фунта два алтына четыре денги, гульфарбы полфунта шесть алтын четыре денги. А всего на дело вышеписанного орла в расходе четыре рубли 15 алтын две денги» (Там же, л. 200).



60. Резьба на створках ворот XVIII века. Музей села Коломенского



61. Ворота начала XIX века в городе Гороховце Владимирской губ.

нимает $^3/_4$ всей поверхности створки; под нею, в небольшом ромбе, помещена розетка с выемчатыми краями, исполненная более слабым рельефом, благодаря чему центром внимания является верхнее пятно, более замысловатое по сюжету и способу выполнения (см. рис. 60).

Обращаясь к вязке с филенками, крайне разнообразной по величине и количеству отдельных переплетов, надо заметить, что на небольших филенках часто в середине плоской поверхности набивались гладкие или покрытые какими-нибудь порезками кружки, заменявшие собою резные розетки. В начале XIX столетия, когда повсюду царило увлечение классицизмом, воротным столбам стали придавать характер дорических колонн (см. рис. 61) или обрабатывать в виде пилястр с далеко в стороны отходящим нависшим карнизом, как на ныне уже не существующих воротах старинного купеческого дома Третьякова на Пятницкой улице в Москве (см. рис. 62), а на створках ворот, на филенках делать неглубокие восьмиугольные выемки и помещать в них отходящие от центра плоские ложкообразные дольки. Таких ворот уцелело еще много в провинции, и в старых купеческих домах часто попадаются на них подобные резные украшения.

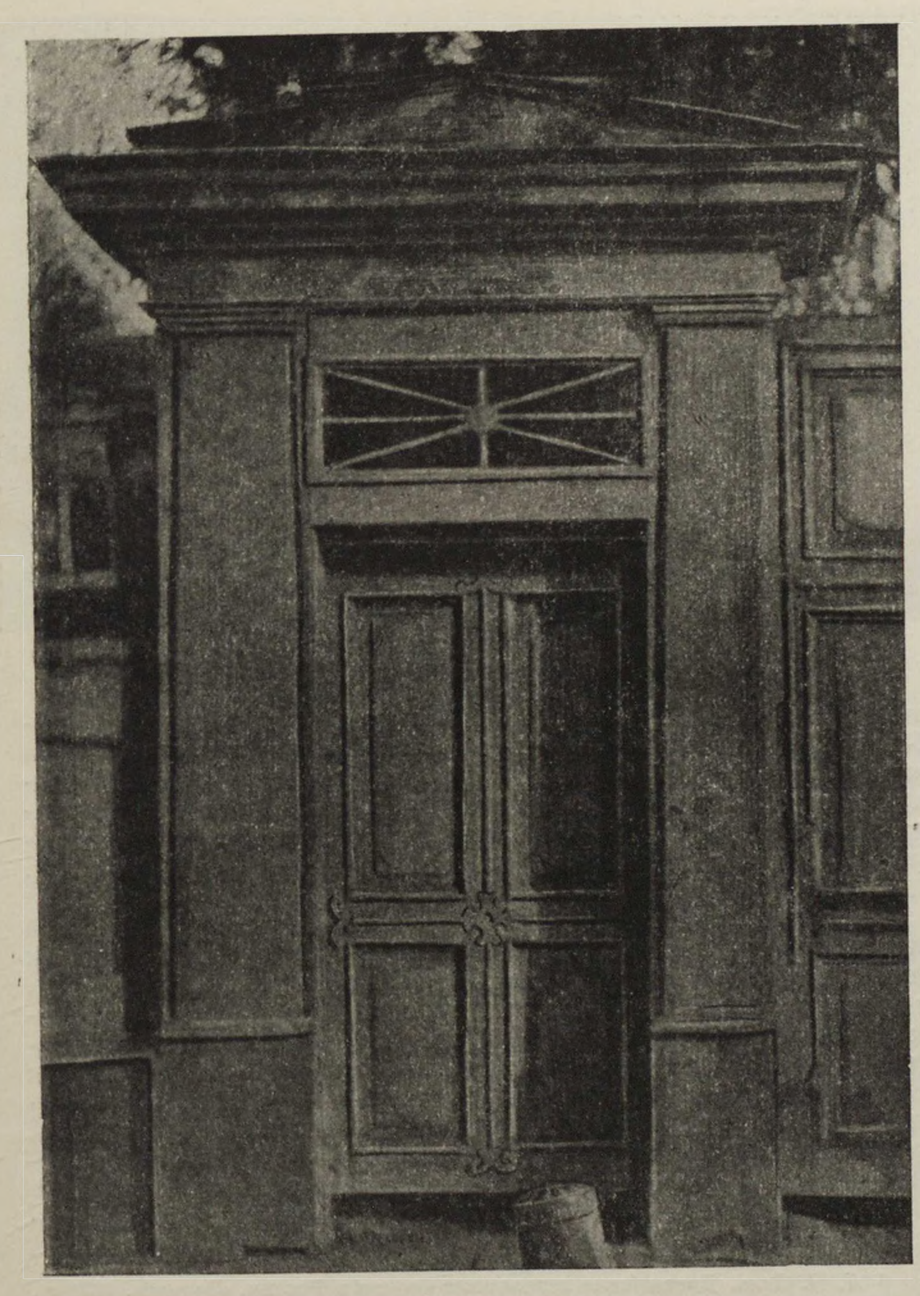
Со второй половины XIX века вместо резьбы появляется пропиловка. Пропильные узоры делались из тонкого леса и после столярной отделки набивались на филенки створок и узкие пилястры на столбах, обшитых тесом. Столярная отделка створок ворот



ирской губ.

льшом ромбе,
более слабым
верхнее пятно,
(см. рис. 60).
зной по вели-
етить, что на
хности наби-
ками кружки,
олетия, когда
толбам стали
или обрабаты-
исшим карни-
нного купече-
(см. рис. 62),
восьмиуголь-
плоские лож-
в провинции,
подобные рез-

вляется про-
и после сто-
кие пилястры
ворок ворот



62. Калитка ворот начала XIX века в Москве



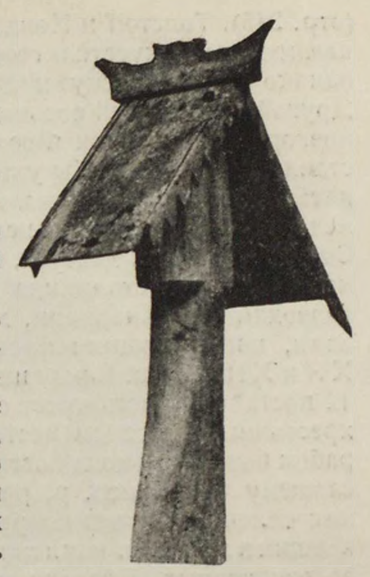
63. Ворота XIX века в селе Красном Владимирской губ.

очень разнообразна (см. рис. 63). Из способов гладкой обшивки наиболее употребительной вследствие практичности и красоты является отделка «в елку». Иногда от центра каждого щита идут в четырех направлениях косяки, начиная от небольшого, поставленного на угол квадрата и доходя до краев щита. Такая отделка ворот была особенно распространена в конце XIX ст. в Трубчевском уезде Орловской губ.

Кресты и голубцы. В тех местностях нашей обширной страны, где дольше всего были живы предания старины, на околицах деревень, при выходах и выездах и в глухих лесах Северного края, и на перекрестках южных степных дорог можно встретить деревянные кресты, голубцы (см. рис. 64), небольшие часовенки или каменные столпы с иконами, заменяющие их. Несмотря на разницу их типов на севере и юге и громадное пространство, на котором встречаются эти произведения народного искусства, можно предположить, что в них мы видим пережитки обычаев глубокой старины, донесенных до нас из отдаленнейших периодов нашей истории. По мнению Л. Даля, «эти эмблемы христианства стали заменять языческие могилы и столбы, о которых упоминает еще Нестор-летописец»[1].

[1] *Л. В. Даль.* Древнейшие деревянные церкви в России, «Зодчий», 1875 г., стр. 77—79; *его же.* Историческое исследование памятников русского зодчества, там же, стр. 132.





64. Надмогильный крест. Кемь, Архангельской губ.

Придорожные кресты Владимирской, Нижегородской и других губерний этой полосы России делались простые, без всяких украшений, прикрытые сверху, как кровлей, двумя тесинами. Подобная кровля голубцом предохраняет концы перекладины и торец вертикального столба от быстрого загнивания. На середине такого креста обычно бывал укреплен медный литой образок, складень или крестик.

На севере крылья голубца делались очень широкими и длинными, почти доходящими до земли. Самые же кресты из-за глубоких снегов и заносов, по мере приближения к Мурманскому побережью, постепенно подымаются ввысь. Особенно внушительное впечатление производили эти «обетные» кресты на Соловецких островах, где они в изобилии встречались в Коневском скиту и где высота некоторых из них доходила до десяти аршин. Установка таких высоких крестов в старину имела в первую очередь несомненно утилитарное значение. Они служили вехами в зимнюю пору. Ставились они или на перекрестках дорог, или на месте случившегося убийства, или в память спасения от гибели, или по обещанию, или просто для поклона. В Новгороде уцелело несколько таких поклонных крестов, украшенных резьбой. Один из них, стоявший когда-то на Волховском мосту,— восьмиконечный «чудный крест», в последнее время помещался в особой каменной часовне у самого моста. Он вырезан из липы, 2,39 метра вышины, с рельефными распятием и четырьмя предстоящими, помещенными на концах средней перекладины. Круглые клейма с буквами в середине, на верхней и нижней перекладинах,—с резными ободками в виде жгутов. Над головой распятого два ангела, а в ногах «голгофа» с адамовой головой. Ниже голгофы имеется надпись из рельефных букв: «В лето 7056 (1547) сентября при царе и государе великом князе Иване Васильевиче всея Руси и при архиепископе Феодосие великого Новаграда и Пскова поставлен бысть крест сей повелением раба божия Петра Невежина на мосту». Архимандрит Макарий, впервые описавший этот крест[1], полагает, что он поставлен взамен существовавшего на этом месте более древнего креста, о котором имеются упоминания: в Первой новгородской летописи под 1418 годом (стр. 108) и в Третьей новгородской летописи под 1508 годом

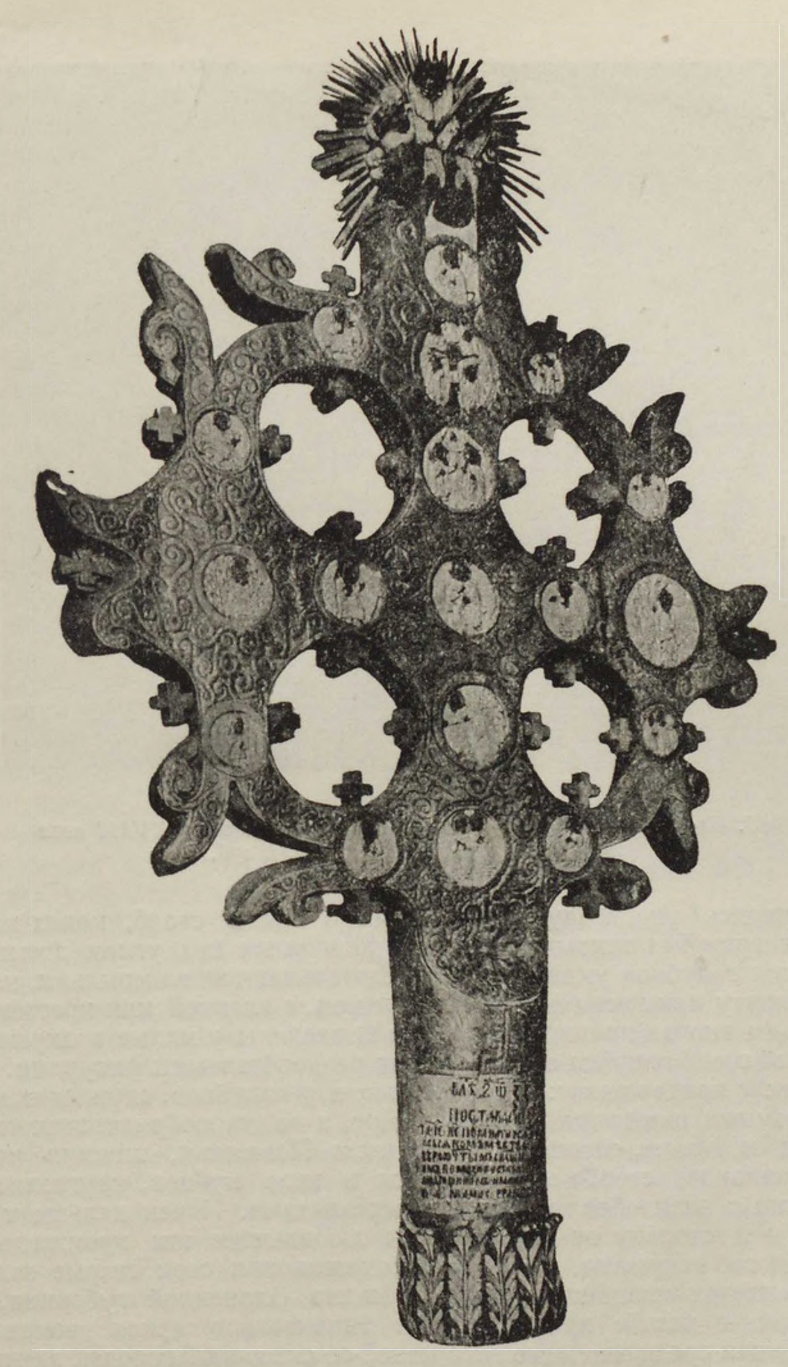
[1] *Архимэндрит Макарий.* Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М. 1860, ч. 2, стр. 125—131.

(стр. 245). Толстой и Кондаков, в своем труде «Русские древности в памятниках искусства» говорят, что этот крест «может принадлежать однако еще XIII веку» и что только одна надпись появилась позднее[1]. Другой деревянный восьмиконечный крест XIV века, хранившийся в новгородской церкви Фрола и Лавра, на Софийской стороне, представляет собою как бы увеличенную до 1,82 метра копию фигурного нательного металлического креста. На нем в 19 небольших круглых медальонах помещены исполненные легким рельефом изображения Спаса, распятия, деисуса, Ильи пророка с вороном, св. Герасима на льве, Симеона столпника и др. Фон между медальонами заполнен разводами, восьмерками, декоративными крестами и другими мотивами, повторяющими фоны скандинавских металлических изделий XII и XIII веков. Внизу имеется надпись: «В лето 6867 (1357) индикта 12 поставлен бысть крест си господи Иисусе Христе по милости вся хрестьяны на всяком месте молящася тебе верою чистым сердцем и рабом божиим помози поставившим крест си Людгощичам и мне написавшему Ф-е Манас. р. рлксс. т. ВВВМЛ. Рмл. насс их у-фа». Так как конечные буквы повреждены, то имена мастера и лиц, участвовавших в создании памятника, определить невозможно. Что касается до означенных Людгощичей, то это были жители Легощей улицы, разделявшей Неровский и Загородный концы Новгорода (см. рис. 65).

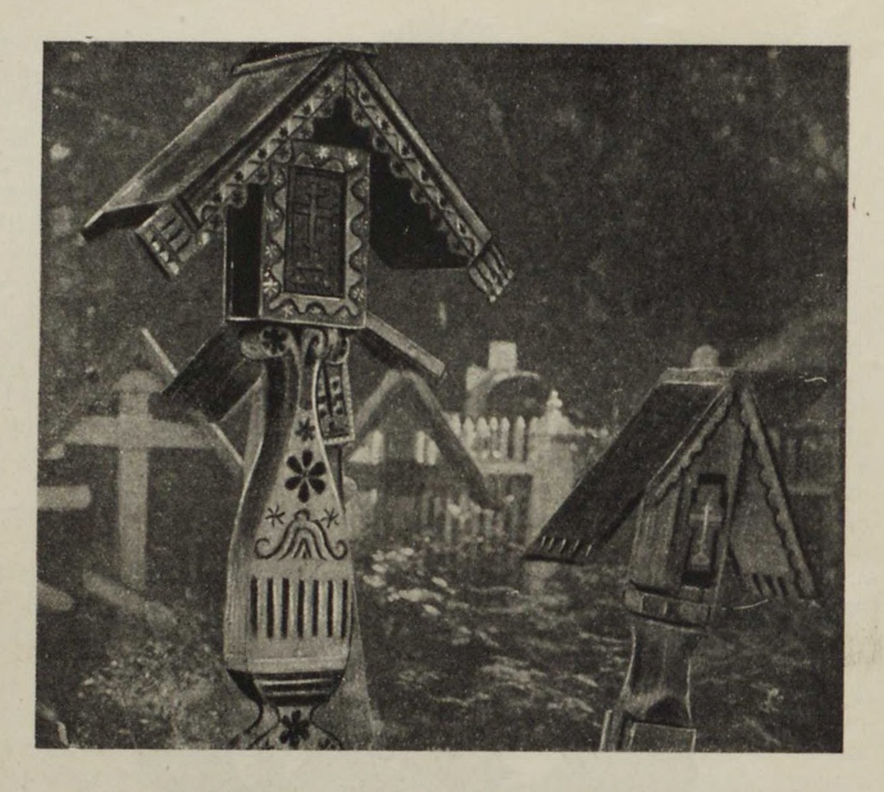
Третий крест—четырехконечный, подписной—относится к XVI веку. Он хранился на Торговой стороне в Спасо-Преображенской церкви. Размеры его 1,77 × 1,02 метра. Лицевую сторону занимают 16 четырехугольных клейм, в которых вырезаны главнейшие праздники. Внизу креста сохранилась надпись с именем производившего работу резчика. «В лето 7040-е (1532) вырезан бысть крест сей при великом князе Василие Ивановиче московском и при митрополите Данииле и при архиепископе великаго Новаграда и Пскова владыке Макарии, а повелением раба божия Никифора Ефимовича на поклонение всем христианом, а резал крест сей мастер Григорий Стефанов своими руками».

Кроме этих трех подписных поклонных крестов, в том же Новгороде имеются еще два древних деревянных креста, украшенных резьбой, но они не имеют подписей, указывающих время их изготовления. Один, мерою 2,30 метра, хранился в церкви Воскресения на Красном поле, другой, 1,42 метра,—у Жен-мироносиц. В псковском соборе также имеется дубовый восьмиконечный крест 1823 года, заменивший более древний, по преданию принадлежавший еще княгине Ольге, который сгорел в 1609 году. Постаментом ему служит деревянная тумба вышиною 0,89 метра. Величина самого креста 3,19 × 1,51 метра. Толщина досок 0,10 метра. Но на этом массивном кресте с глубокими отливами помещены только живописные изображения. Кроме крестов,

[1] *И. Толстой и Н. Кондаков.* Русские древности в памятниках искусства, вып. 6, стр. 167. Спб. 1899.



65. Поклонный крест XIV века. Новгород, церковь Фрола и Лавра на Софийской стороне



66. Старообрядческое кладбище Выговской пустыни XVIII века в Повенецком уезде Олонецкой губ.

встречались еще «голубцы»—врытый в землю столб, конец которого сверху был накрыт двумя спускающимися под углом досками. У таких голубцов украшения сосредоточиваются на крыльях, которые сверху прикрыты фигурным коньком, с главкой или крестом. К крыльям иногда пришивают резные причелины и малые подкрылки, а самый столб голубца обрабатывают разнообразными фигурами.

Как у придорожных голубцов, так и у голубцов, служащих надмогильными памятниками,—на севере, а на старообрядческих кладбищах и южнее, начиная со среднего Поволжья, нижняя часть вертикального столба обделывается в виде кубцов, кругликов и маковиц с разнообразной формы перехватами. И чем дальше к северу и в сторону от городов, тем любопытнее эти произведения народного искусства. Наиболее сохранившим свои старые голубцы является кладбище Данилова скита Олонецкой губернии, на котором к резьбе примешивается удивительно яркая раскраска, создающая среди хвойного леса какой-то сказочный городок мертвых (см. рис. 66).

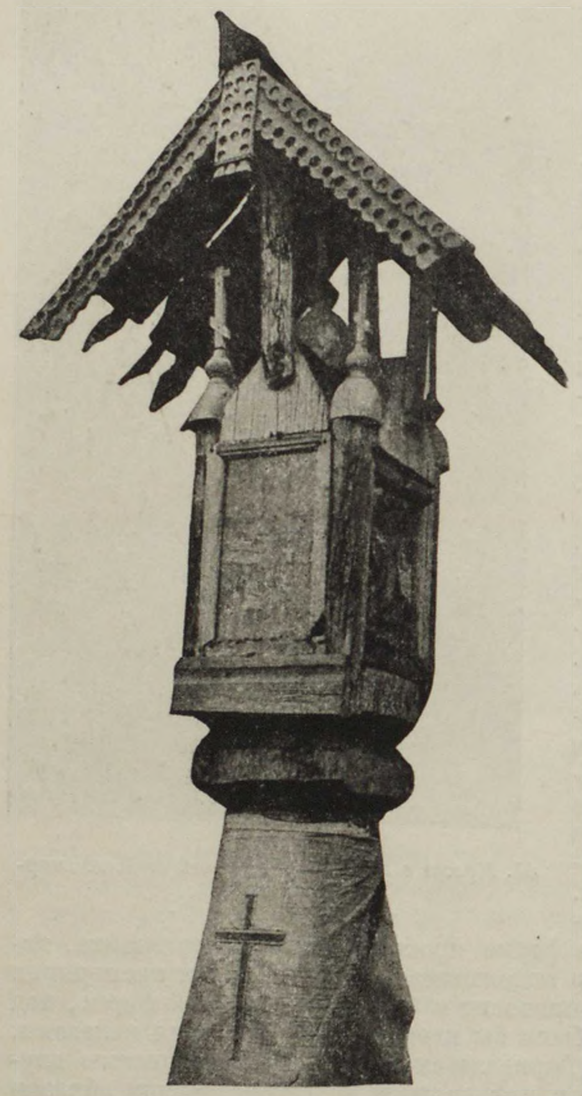




67. Крест в лесу над Клязьмой во Владимирской губ.

С произведениями этого типа резьбы, разбросанными по северу, познакомил впервые художник Плотников, сфотографировавший в 90-х годах прошлого столетия массу до него никому неизвестных произведений народного искусства.

Помещение на крестах и голубцах, вместо медного литья, живописных икон, портящихся от непогоды и смываемых дождями, вызвало увеличение навеса, более глубокого, часто крытого железом, как на обетном кресте, стоящем одиноко в лесу над Клязьмой в Гороховецком уезде Владимирской губ. (см. рис. 67). Позднее под таким навесом устраивается полочка, бока которой зашиваются досками, и первоначальная форма придорожного креста уже переходит на вторую ступень своего развития — крест с киотом. Появление глубокого киота без стекла, сначала в форме простого деревянного ящика, постепенно усложняемого и видоизменяемого и в своих пропорциях и в деталях украшений, приводит к более совершенной форме, под защитой которой иконы были бы невредимы от действия непогоды. Увеличивая размер киота, придали ему вид домика, накрытого двускатной крышей, с крестом или главкой на гребне. Таким образом обыкновенный придорожный столб переродился в киот на высоком толстом основании. На старых монастырских пасеках в глухих лесах зачастую встречаются такие сооружения, с образом Зосимы и Савватия, считавшихся покровителями пчеловодства. Образ прислонен к задней стенке киота, с пучком засохшей вербы, принесенной из храма, и огарком восковой свечи. Такой киот-голубец еще совсем недавно стоял на пасеке Белопесоцкого монастыря близ города Каширы Тульской губ., в большом лесу. На околице села Красного,



68. Придорожный голубец-часовня в Холмогорском уезде Архангельской губ.

Гороховецкого уезда Владимирской губ., подобный же голубец имел украшение в виде четырех витых колонок по углам и пяти восьмиконечных крестов на яблоках—на крыше. Не менее оригинальным по своим пропорциям и формам является голубец—«часовня», как его называют местные крестьяне, в Холмогорском уезде Архангельской губ. Его столб весь обработан всевозможными перехватцами, кругляками и другими подобными формами и заканчивается кубцом с выдолбленной серединой. С трех сторон это полое пространство застеклено, и через стекло видны стоящие иконки и повешенные тельники. Верхняя часть кубца обработана в виде восьмискатной крыши с пятью главками, над которой позднее, чтобы предохранить ее от порчи, приделали, как навес, богато украшенную двускатную крышу с фигурным коньком, двойными пропильными причелинами и висячими подкрылками (см. рис. 68). Ветшающие от времени, такие деревянные голубцы или придорожные кресты заменялись новыми деревянными же, повторяющими приблизительно формы старого, или же, вместо деревянного, ставили новый столб уже из камня. Делалось это заблаговременно, и рядом со старым покосившимся деревянным крестом поднимался новый, уже каменный столб, крытый железной крышей, с нишей для иконы. Таких столбов

осталось еще довольно значительное количество в Гороховецком и Вязниковском уездах Владимирской губ., а также в Нижегородской, где по дорогам Нижегородского, Макарьевского, Княгининского и других уездов они встречаются, окрашенные то в темнокрасный, то в синий цвет, разнообразя собою монотонность дороги[1].

Придорожный крест или голубец, приходя в ветхость, не всегда заменялся каменным, как говорилось выше, но, желая сохранить эту реликвию, его заключали в новый деревянный же тесовый футляр с окошечком, позволявшим видеть прибитую к старому столбу иконку. Футляр, надетый на старый голубец, представляет собою повторение в дереве форм каменного столба или голубца и является переходным звеном к придорожной часовне. Таков голубец-часовенка, стоявший при деревне Харитоновской Верховской волости Тотемского уезда Вологодской губ. (см. рис. 69). Придорожная часовня—форма развитого голубца или южнорусской кальварии—повторяла в старину формы более крупных построек. Но кроме северных губерний, где и в зодчестве и в резьбе еще уцелели навыки старины, характерные и самобытные формы, столь типичные для русского искусства, совершенно утратились, и позднейшие часовни средней части России представляют собою небольшие срубики с двух- или четы-



69. Часовенка при дороге у деревни Харитоновской Верховской волости Тотемского уезда Вологодской губ.

[1] Кресты попадаются и на Украине и в Белоруссии, но здесь они имеют совершенно иной тип. В наиболее развитом своем виде они напоминают католические кальварии, представляя высокие, достигающие пяти метров кресты с резным распятием и орудиями «страстей» в виде копия, губки, лестницы, молотка, клещей, гвоздей, тридцати серебреников, фонаря, петуха и пр., а также небольших изображений херувимов. Несомненное родство этих крестов с католическими кальвариями и совершенно иной тип придорожных крестов центральной России обратили на себя внимание местной администрации, которая еще в недавнее время на Волыни так энергично преследовала их, что добилась почти полного их уничтожения.—*В. К. Волков.* Старинные деревянные церкви на Волыни. «Материалы по этнографии России», изд. Этнографического отдела Русского музея Александра III, т. I, Спб. 1910.



70. Часовня в деревне Елкино Пудожского уезда Олонецкой губ.

рехскатной крышей, захватывающей и открытое крыльцо там, где таковое имеется. На гребне крыши устроена небольшая главка с крестом или один крест на яблоке. Открытое крыльцо имеет обыкновенно одну или две ступеньки и поддерживает крышу одним или двумя столбами, обделанными в виде балясин с перехватцами, как в часовне у деревни Ям-Зимогорье Валдайского уезда б. Новгородской губ. Более развитой тип крыльца с галлереей, охватывающей сруб самой часовни, встречается также довольно часто. Такова часовня с четырехскатной крышей между Унжею и городом Макарьевым б. Костромской губ., у которой в деталях крыльца заметно влияние николаевского «ампира».

Несравненно больше самобытных черт народного творчества сохранилось в часовнях северного края, примером чему может служить часовня в деревне Елкино Пудожского уезда Олонецкой губ., поставленная на массивном срубе. Столбики ее крытой галлереи, с трех сторон охватывающей часовню, имеют интересную обработку резьбой, с перехватцами в виде репок. Довольно отлогая двускатная крыша с большим коньком, на котором утвержден восьмиконечный крест,—вот общий силует часовни на севере. К этому следует добавить двойные узорные резные причелины с малым подкрылком, спускающимся от конька; вот к чему сводится все нехитрое убранство этого интересного памятника народного творчества (см. рис. 65).

Гораздо сложнее были по формам старинные часовни, одна из которых подробно описана археологом И. Голышевым в 1872 году.





71. Власьевская часовня в деревне Большая Медвежья Вельского уезда Вологодской губ.

Она стояла на полпути между слободами Мстерой и Холуем, в Ковровском уезде Владимирской губ., среди глухого леса, и была приписана к погосту Нередич-Никольское. Представляя собой небольшой сруб, обшитый тесом, размером 2,85×2,85 метра, к которому с трех сторон примыкала открытая галлерея на резных столбах, имевшая в ширину от 1,78 до 2,13 метра, часовня была покрыта гонтом по высокому четырехгранному шатру с полицами, приходившими над столбами галлереи и далеко выступающими вперед. Шатер увенчан большим восьмиконечным крестом. По галлереям часовни вокруг стен шли лавки для отдыха богомольцев. Внутри ее, кроме образов, имелось громадное, от пола до потолка, резное изображение Николая Чудотворца[1].

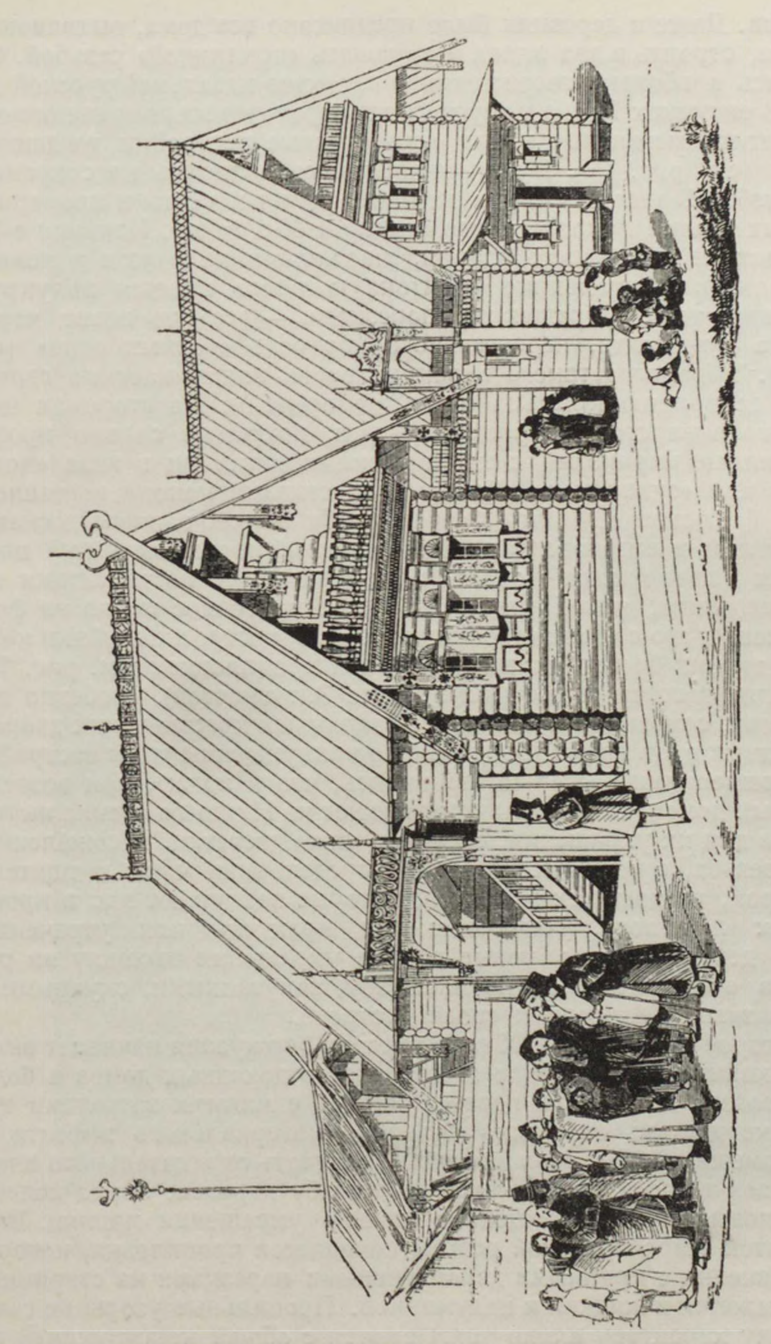
[1] *И. А. Голышев.* Часовня св. Николая Чудотворца близ погоста Нередич-Никольское, Ковровского уезда, 1872.

Часто, впрочем, крыльца делались закрытыми из-за непогоды. Тогда впереди часовни образовывался как бы притвор, чему примером может служить Власьева часовня в деревне Большой Медвежьей, Вельского уезда Вологодской губернии (см. рис. 71). Такое усложненное сооружение является как бы переходной ступенью к «клетскому» типу храма, для полного сходства с которым нехватает только с восточной стороны пристройки для алтаря.

Все рассмотренные типичные произведения народного творчества являются значительными памятниками нашего зодчества, пропорции которого до сих пор еще мало изучены, и составляют каноны, передающиеся при совместной работе от одной артели в другую. До сих пор для подведения научных обоснований и цифровых данных под все эти навыки нашего кустарного дела сделано сравнительно немного, если не считать выпущенной в свет в 1924 году работы архитектора Осипова по русской избе[1], да громадного, пока еще не опубликованного материала, накопленного архитектором П. Д. Барановским во время его многочисленных путешествий по северу. С этим материалом только отчасти знакомы посетители докладов, на которых демонстрировались обмеры и делались попытки привести их в систему. Все это ждет еще исследователя.

В общем, в старой русской резьбе, во всех ее типах и пошибах, в разнообразных красочных ассортиментах украшений, так тесно связанных с деревянным зодчеством, несмотря на определенный отклик на иноземные влияния, все же чувствуется проявление и самостоятельного творчества в разрешении декоративных задач. Так, в иконостасах XVII века, вместе с мотивами орнаментов барокко, появляются полевые цветы и подсолнух, как в резьбе Свенского монастыря или Смоленского собора; головам резных евангелистов и святых придаются черты великоруссов; в аксессуары входят предметы бытового порядка; вычурные детали французских стилей XVIII века изменяются по-своему: словом, каждой порезке русский резчик придает особую, ему присущую индивидуальность. Задачи декоративной резьбы в разные периоды ее развития были различны по темам и их выполнению. Обычный и наиболее употребительный в народном искусстве тип резьбы—слабый рельеф в духе плоской или фряжской рези. Это может быть объяснимо, помимо примитивной техники, и незначительным числом и малым разнообразием инструментов, употреблявшихся русскими мастерами. Предоставленные своим творческим силам и никем не стесняемые, резчики-крестьяне работали так по деревням до XIX столетия, когда эпоха Николая I наложила свою тяжелую руку на самобытные проявления крестьянского искусства. Тогда были регламентированы особыми постановлениями и специально изданными увражами типы и размеры казенных и общественных зданий, церковные и гражданские постройки, вплоть до образца ворот

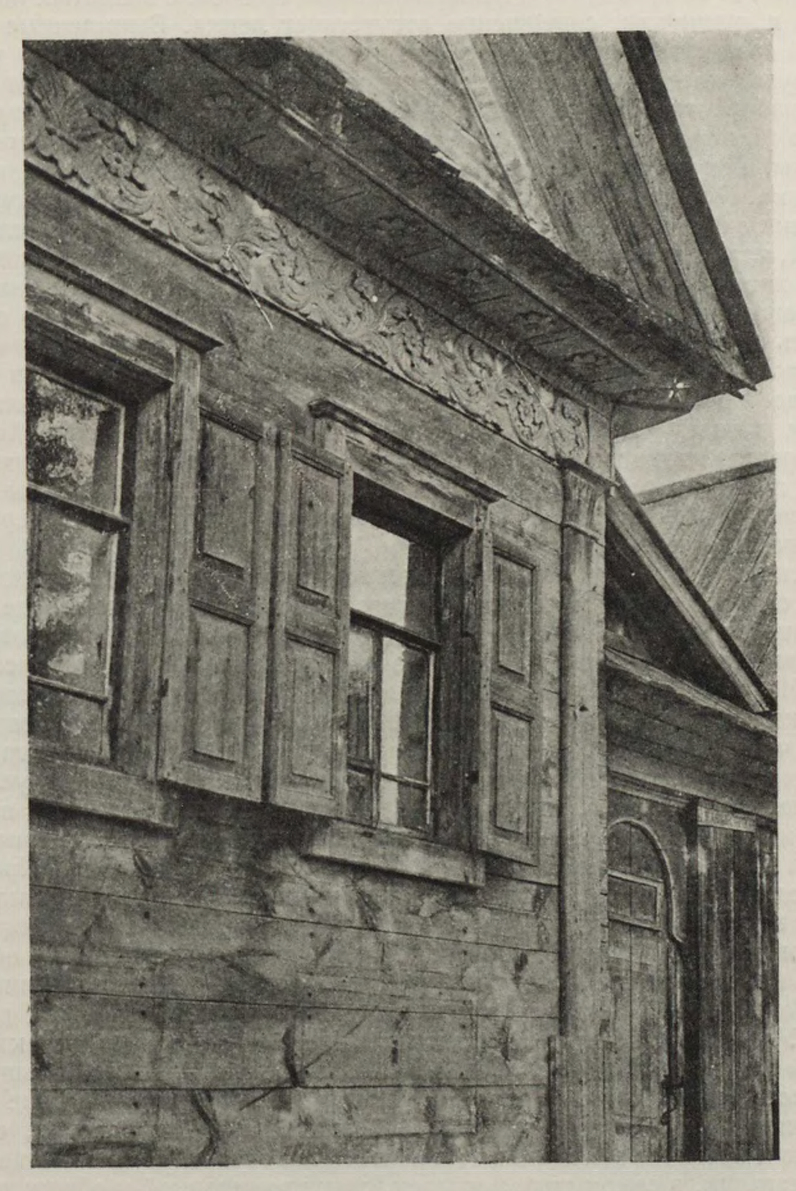
[1] *Д. Осипов.* Крестьянская изба, Тотьма, 1924.



72. *Русская деревня XIX века по рисунку художника Тимма*

и заборов. Даже в деревнях было предписано все дома, выходившие на шоссе, строить в два этажа и украшать «приличной» резьбой. Сохранились альбомы «утвержденных» проектов идеальной русской деревни. В рисунках Тимма и других иллюстраторов этого времени можно встретить вытянутые в ряд однообразные постройки тогдашней деревни (см. рис. 72). Время наложило свою печать на сохранившиеся избы. В них без труда можно найти все черты и пропорции каменных зданий николаевского «ампира» 40-х годов. Начиная с богатой резьбы на фризах здания, на наличниках окон и кончая мезонином, в треугольнике фронтона которого имеется полукруглая ниша, тоже украшенная порезками, — все это носит черты римского орнамента, перенесенного под сень «родных осин» (см. рис. 73). Убранство такого мезонина очень напоминает по своему приему декорацию крыльца этого же времени. По сторонам центрального окна стоят парные колонки, накрытые сильно профилированными карнизами с классическими деталями в виде «модильонов» или «сухариков». Между пьедесталами колонн поставлена точеная балюстрада. Концы бревен сруба обычно зашиты досками, обделанными в виде пилястр. Выкрашенный в темнокрасный цвет, с белыми наличниками окон, белыми фризами и постаментами колонок мезонина, такой дом дает яркое красочное пятно на фоне обступающих его с обеих сторон позднейших построек, срубики которых из тонких бревен украшены мелкой пропиловкой (см. рис. 74). По Владимирскому шоссе (ныне шоссе Энтузиастов), особенно под б. Нижним, сохранилось еще много старинных крестьянских дворов, построенных в это время. Вводимые по принуждению типы постройки с ее украшениями настолько привились, что и позже, при возведении новых домов, владельцы приглашают из Нижнего специалистов-резчиков для их украшения, если есть на то достатки. К сожалению, новая резьба, с технической стороны сделанная чище и тщательнее старой, не дает тех эффектов, которые подкупают нас в произведениях прошлого. Недостаток ли практики или утраченное чувство декорации, но новые резные украшения выходят из рук мастеров очень мелкими по масштабу, запутанными, скучными и однообразными, благодаря своей пестроте.

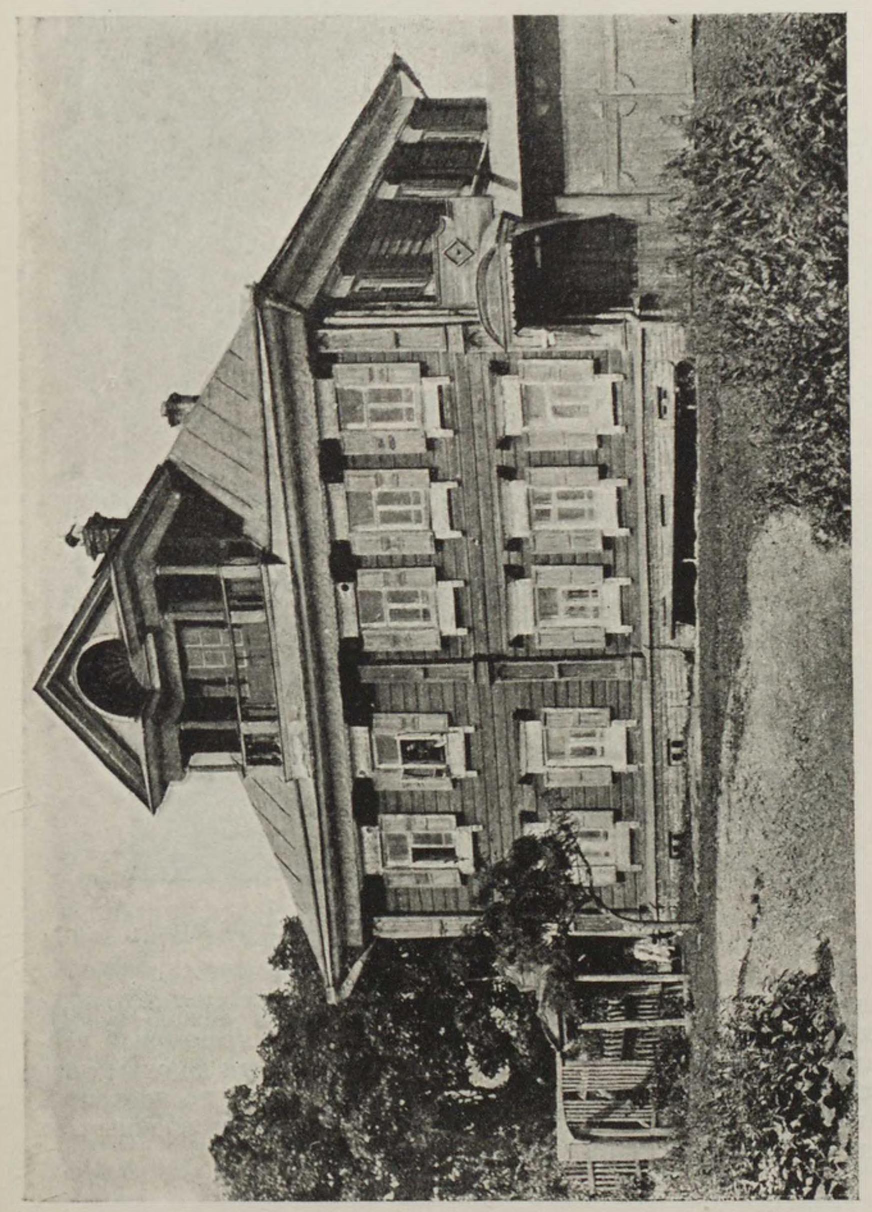
Со второй половины XIX века русская буржуазия начинает вкладывать капиталы в широкое строительство доходных домов в больших городах, стремясь в первую очередь с малыми затратами при постройке достичь возможно большего материального эффекта от сдачи помещений. Эта эпоха не может не иметь отрицательного влияния на зодчество и художественную резьбу деревни. Город подсказывает новые, более упрощенные приемы украшения жилищ. Вместо богатой старой русской резьбы появляется пропиловка, которая при сравнении с крупными декоративными порезками на старинных избах кажется и жидкой и надуманной. Пропильные узоры по самому своему характеру плохо увязываются с общей конструкцией по-



73. Резные фризы городского дома XIX века в городе Гороховце Владимирской губ.

стройки. В ее орнаментах, заимствованных вначале с вышитых полотенец и рушников, совершенно отсутствует лепка. Выпиленные из одной доски, то сквозные, то подложенные фоном или из жести или из другой доски,—эти новые в деревне орнаменты представляют собою набор отдельных деталей, обрамленных, как рамками, «галтелями» (багетами) и «отводками», имеющими вид несложной столярной работы, исполненной при помощи коловорота, выкружной пилы и рубанка. Пропильные украшения достигают в короткий промежуток времени очень широкого распространения благодаря легкости исполнения, требовавшего не опытного художника-резчика, а посредственного, хотя и аккуратного плотника, умеющего обращаться с готовыми шаблонами и лекалами, употребление которых особенно сильно развилось при этого рода украшениях. Таким образом, более легкая по технике деревянная пропиловка быстро привилась и заменяет в настоящее время резьбу, но мотивами ее являются уже не созданные самим народом украшения, а узоры, заимствованные со случайных оригиналов, попадающих в деревню. Кроме вышивок, по наблюдениям архитектора Милеева (ум. в 1914), образцами для резьбы современной ему деревни служили пестрые рисунки мыльных оберток различных фирм.

Теперь очень редко можно встретить такой уголок, где сохранилась еще архитектура и резьба старого типа в их чистом виде. В стороне от большого тракта, в расстоянии 300—400 километров от Москвы, еще сравнительно недавно во Владимирской, Костромской или Нижегородской губ. существовали такие поселки, где заезжий горожанин чувствовал себя перенесенным в обстановку исчезнувшего быта чуть ли не XVII века. Совершенно исключительный пример такой деревни являл собою Георгиевский погост Гороховецкого уезда б. Владимирской губ., сгоревший в 1912 году. Окруженный со всех сторон озерами и болотами, образовавшимися от разлива Клязьмы во время половодья, он был труднодоступен для сообщения. Кроме природной защиты, он был огорожен высоким трехаршинным плетнем с воротами, задвигающимися на катках. Все избы его недлинной улицы как будто были построены одновременно, так как имели общность конструкции и пропорций и были сплошь покрыты затейливой резьбой, удивительно тонко и замысловато раскрашенной (см. рис. 75). Улица заканчивалась маленькой деревянной церковкой «клетского» типа с шатровой колокольней, выходившей на берег большого лугового озера. Такие прекрасно сохранившие свои национальные памятники отдельные уголки, отражающие прошлый быт деревни, еще можно и посейчас отыскать во многих местах страны. В своих отдельных деталях, в самом типе построек, с их планировкой и общим расположением всего селения, они дают яркую картину народного творчества. «Постановка вопроса о пролетарской по существу и национальной по форме культуре многочисленных народов, населяющих СССР,—говорит А. В. Луначарский,—прямо приводит нас к



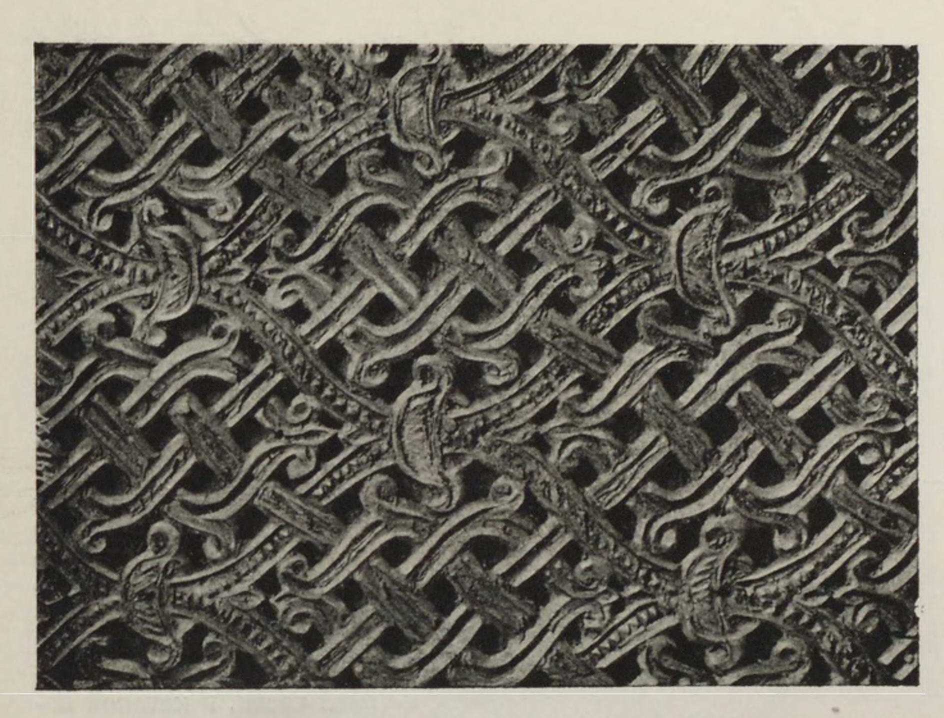
74. *Двухэтажная изба XIX века в Гороховецком уезде Владимирской губ. Влияние каменного зодчества на деревню*



75. Изба в Георгиевском погосте Гороховецкого уезда Владимирской губ.

необходимости изучать эти глубоко национальные художественные формы. Часто их особенности являются такой же характерной чертой национальности, как и язык»[1]. Эти особенности должны дать позднейшим поколениям тот источник художественных вдохновений, мимо которого нельзя пройти, не рискуя оказаться оторванным от всех лучших достижений культуры прошлого.

[1] *А. В. Луначарский.* Вместо предисловия, в кн. Н. Церетелли «Русская народная игрушка», М. 1933.

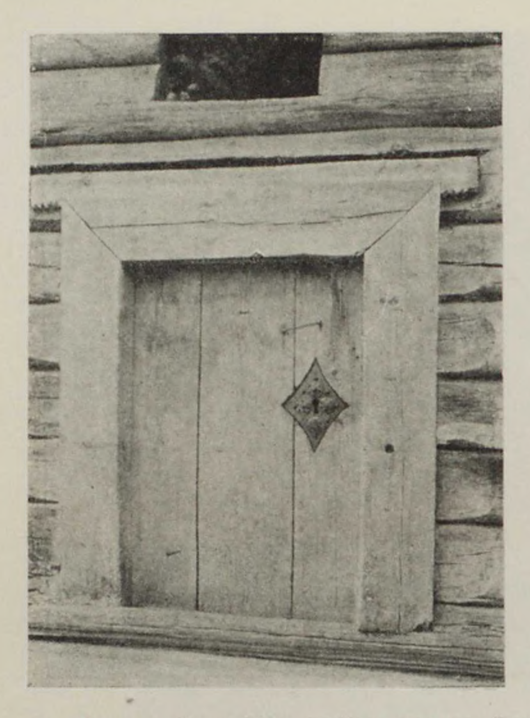


Деталь резьбы фона на царских вратах XVI века.

ГЛАВА VII

Внутреннее убранство зданий.—Хоромный и церковный наряд.—Притворы храмов и их резные украшения.—Двери, притолоки, столбы и подпоры.—Резьба в средней части храма: иконостасы, божницы, царские двери.—Клироса, круглые амвоны («халдейская пещь»), киоты, надпрестольные сени, престолы, дарохранительницы, брачные венцы, выносные кресты.—Царские троны и моленные места, постоянные и переносные, иордани.—Подсвечники стоячие и висячие.—Паникадила, люстры.—Выносные фонари.—Светцы, стоянцы, аналои, свечные ящики, раки для мощей.

Украшения внутри здания—отделка стен, потолков, обстановки—являлись необходимой его принадлежностью и составляли «хоромный» или «церковный» наряд. Сравнивая наружную отделку церквей и домов, можно заметить, что в то время как дома обывателей были перегружены резьбой, расписанной яркими красками, старинные деревянные храмы не имели никаких наружных резных украшений, и вся их отделка заключалась в зашивке торцов и в

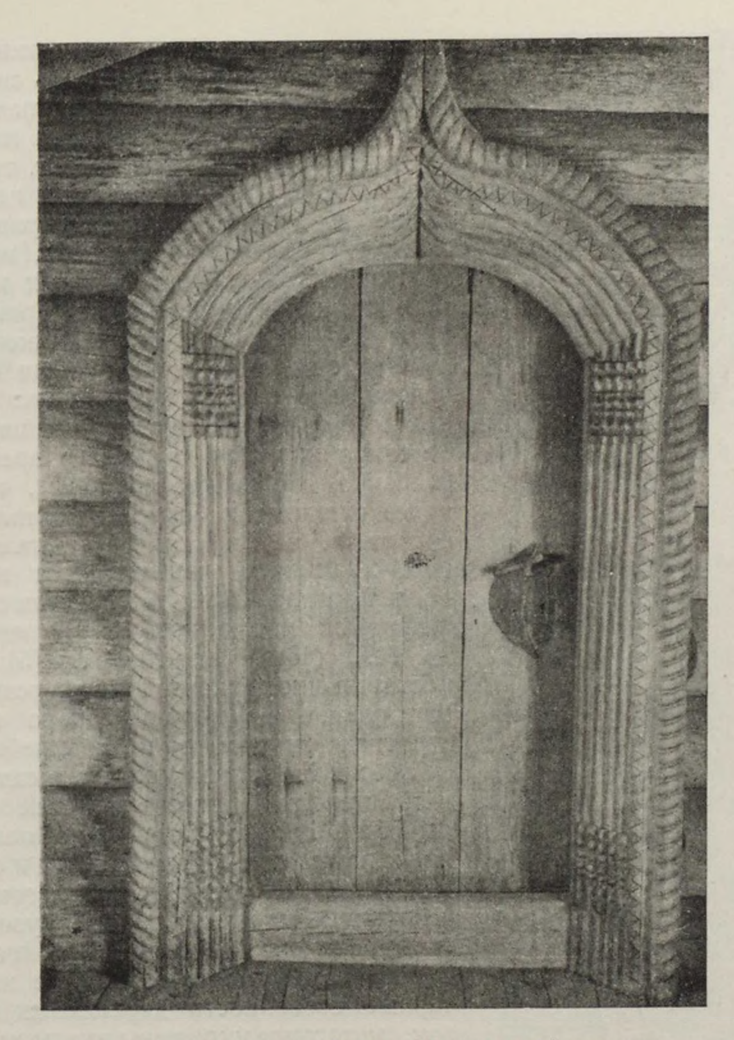


76. Дверь амбара деревни Корчажнецкой, Шевденицкой волости Тотемского уезда Вологодской губ.

гладких тесовых причелинах, производство которых, как мы уже знаем, доставалось нелегко. Что же касается до внутреннего убранства, до «наряда», то здесь можно было наблюдать обратное: убранство любого сельского храма оказывалось обычно гораздо богаче, замысловатее и разнообразнее, чем в жилых домах даже наиболее зажиточных классов населения.

Резьба внутри храмов получила самое широкое применение, и богатство церковного наряда соответствовало плановому расположению здания, обычно состоявшего из трех главных частей: притвора, или трапезы, средней центральной и наиболее обширной части, в которой помещались во время службы молящиеся, и алтаря. В северных губерниях притворы делались также довольно поместительными, так как часто служили местом собраний прихожан, где они сидели во время дурной погоды в ожидании начала богослужения. По словам академика В. В. Суслова, в притворе во время «престола»[1] даже устраивались в складчину пиры—обычай «братчины», упоминаемый в летописях; в простые же праздники, в промежуток между заутреней и обедней, прихожане, не расходившиеся по домам, беседовали там о своих делах и пр.[2]. Такое полуцерковное и полугражданское назначение этого помещения отразилось и на характере его украшений, и «наряд» притвора более всего способен дать представление об украшениях гражданских построек московского периода нашей истории. Являясь как бы переходом от избы к храму, притвор представлял собою обширное помещение, освещенное с севера и с юга небольшими оконцами, которые в старину делались волоковыми. С западной стороны был выход на крыльцо, а с восточной дверь вела в среднюю часть храма. Эта дверь имела покрытые резьбой притолоки, которые впоследствии переходят в каменное зодчество и вы-

[1] «Престол»—праздник в честь того святого, во имя которого сооружен храм.
[2] *В. В. Суслов.* Русские деревянные постройки на севере. Спб. 1888.



77. Дверь Троицкого храма Шевденицкой волости Тотемского уезда Вологодской губ.

ливаются в богатейшие порталы гражданских, а главное церковных входов XVI и XVII столетий.

Простейшим видом обработки дверных притолок является представленная на рис. 76 верхняя перекладина над дверью, снятая А. А. Бобринским в деревне Корчажнецкой, Шевденицкой волости Тотемского уезда Вологодской губ. В более сложных порезках притолок верхняя часть обделывается полукругом, что указывает на подражание в дереве каменному своду. Вообще взаимное влияние каменного зодчества на деревянную резьбу и деревянных порезок



78. Дверная притолока входных дверей 1687 года в Шенкурском соборе Архангельской губ.

и архитектурных форм на мотивы каменных украшений было очень сильно, и переплетались эти влияния так тесно, что в настоящее время, когда многих памятников уже не существует, трудно решить, где кончается одно и где начинается другое. Резные украшения притолок состоят из полочек, жгутиков, зубчиков и тому подобных нехитрых мотивов. Таков вход в Троицкий храм XVIII века в Шевденицкой волости того же Тотемского уезда Вологодской губ. (см. рис. 82). Весьма возможно, что другие деревянные церкви, не сохранившиеся до нашего времени, особенно городские, соборные, имели более сложные и богатые порталы. В соборе г. Шенкурска Архангельской губ. хранилась уцелевшая от подобного портала часть доски с посвятительной надписью, которая гласит: «Лета 7196 (1688) апреля в... [5] день поставил сию церковную дверь резную в Шенкурской во церкви собора архистратига Михаила и прочих небесных сил бесплотных шенкурского посада житель приказной избы подъячей Иван Тимофеев сын Турутин в вечное положение и поминание по своей души и своих родителей» (см. рис. 78). Следы этих исчезнувших порталов видны в узорных украшениях из камня, чрезвычайно разнообразных и сохранивших все характерные особенности деревянных порезок, которыми украшены входы многих московских и провинциальных каменных храмов[1]. Обрамленная богатой

[1] От XVIII века, когда в Великороссии строились почти исключительно каменные храмы, таких резных деревянных притолок почти не сохранилось, но на Украине их еще довольно много. Одним из наилучших образцов резного входа XVIII века является часть деревянного обрамления входа в храм местечка Белик, Кобелякского уезда б. Полтавской губ., с надписью в честь императрицы Елизаветы Петровны, хранящаяся в Полтавском музее.

резной притолокой, самая дверь долгое время оставалась гладкой, лишенной каких-либо украшений. Единственным убранством ее являлись крупный кованый замок и фигурные петли. Поверхность металлических накладок разнообразилась крупными шляпками лужоных гвоздей. С течением времени узор появляется и на самой створке двери. Вначале это роспись красками, сохранившаяся еще кое-где в деревянных церквах северного края, как в Введенской церкви села Едома Вологодской губ. (1748), потом краску сменила резьба, и многие церкви XVII столетия имеют двери, створки которых богато украшены резьбой. Наиболее интересным примером такой резьбы могут служить западные двери сооруженной в 1748 году Владимирской церкви Михайло-Архангельского монастыря в Устюге Великом. Вся поверхность створок этих дверей покрыта великолепной резьбой, широкой и раскидистой, свободные завитки которой чередуются с орнаментированными тюльпанами, хорошо знакомыми нам по серебряной посуде XVII века немецкой и английской работы (см. рис. 79). Английское влияние в XVI и XVII веках, особенно сильно сказывавшееся на нашем севере, шло через английских купцов, которые еще со времен Грозного имели у нас почти монопольное право торговли. Следы влияния польско-немецкого барокко, шедшего через западную границу, можно проследить на массивных входных дверях Успенского собора в Иверском Валдайском монастыре. Сюда, как уже говорилось выше (см. стр. 79), были переведены иноки белорусского Кутеинского монастыря—резчики и типографы. Последние отпечатали здесь немало книг с гравюрами на дереве, как «Триодион», «Блашно духовное», «Рай мысленный», «Псалтырь следованная» и др. Работавшие бок-о-бок с печатниками резчики очевидно пользовались для своих композиций теми же типографскими образцами; это ясно видно на крупных узорах резных дверей, окаймленных тонкими, похожими на багеты рамками. В приеме резьбы и в характере узоров мало чувствуется материал, из которого они сделаны, и типичных для дерева мотивов здесь не найти. Прорезы в средней части обеих створок, позволяющие видеть внутренность храма, являются также новшеством в нашем искусстве. Они загорожены толстыми резными колонками, не имеющими ничего общего с русскими балясинами. Их пышные припухлые формы передают те западные мотивы, которые с этого времени (1658) начинают постепенно вливаться в русское искусство (см. рис. 80). Украшение резьбою створок дверей удержалось надолго. В XVIII столетии изменился план храма: исчезли крытые притворы, опоясывавшие центральную часть храма с трех сторон; вместе с притвором исчезли и резные деревянные двери, которые заменились коваными железными. С церковных дверей резьба переходит в гражданское зодчество, и на воротах крестьянских домов она удерживается довольно долго. По крайней мере со второй половины XVIII века церковных дверей, покрытых резьбой, совершенно не встречается, а створки крестьянских ворот, украшенные резным орна-



79. Двери Владимирской церкви 1748 года в Михайло-Архангельском монастыре в Великом Устюге

ментом, и в XVIII веке и до 70-х годов XIX представляли довольно обычное явление (см. рис. 65).

На восточной стене притвора по бокам входа в центральную часть деревянной церкви иногда прорубались длинные окна, вышиною не более 10—12 вершков, а шириною достигавшие 2 и даже $2^1/_2$ аршин.



-Архангель-

вляли довольно

тральную часть

на, вышиною не

даже $2^1/_2$ аршин.

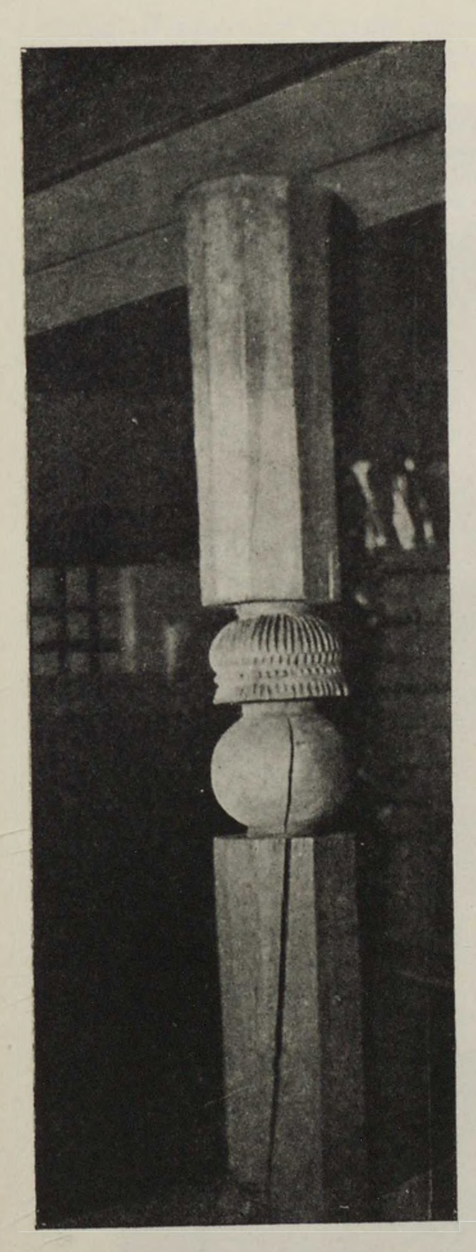


80. Двери холодного собора 1658 года в Иверском Валдайском монастыре

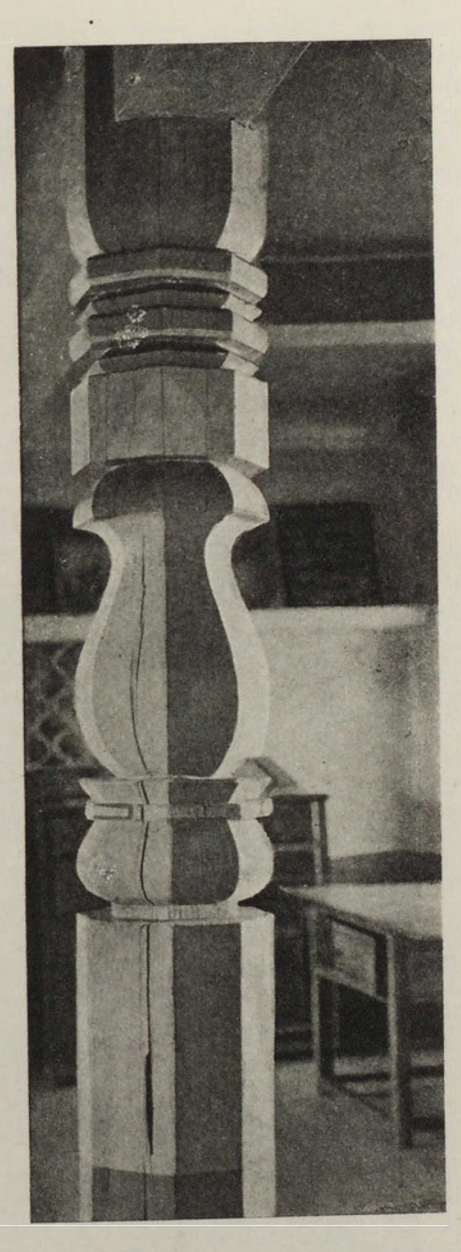
Устраиваемые от пола на высоте около двух аршин, они имели слюдяную или решетчатую подъемную раму с занавеской. Во время службы занавеска отдергивалась, рама поднималась кверху, и молящиеся, за теснотою не попавшие внутрь храма, стоя в притворе, могли через отверстия окон следить за ходом службы.

Потолок притвора делался из больших балок, или «матиц», промежутки между которыми забирались досками прямо или в косяк. Чтобы матицы не прогибались и потолок не провисал, их подпирали массивными столбами, которые, будучи богато убраны резьбой, представляли главное украшение притвора. В некоторых деревянных церквах Северного края и до сего времени сохранились подобные колонны, являющиеся единственными образцами старинных подпор в хоромах и дворцах. На одном из северных этюдов В. В. Верещагина

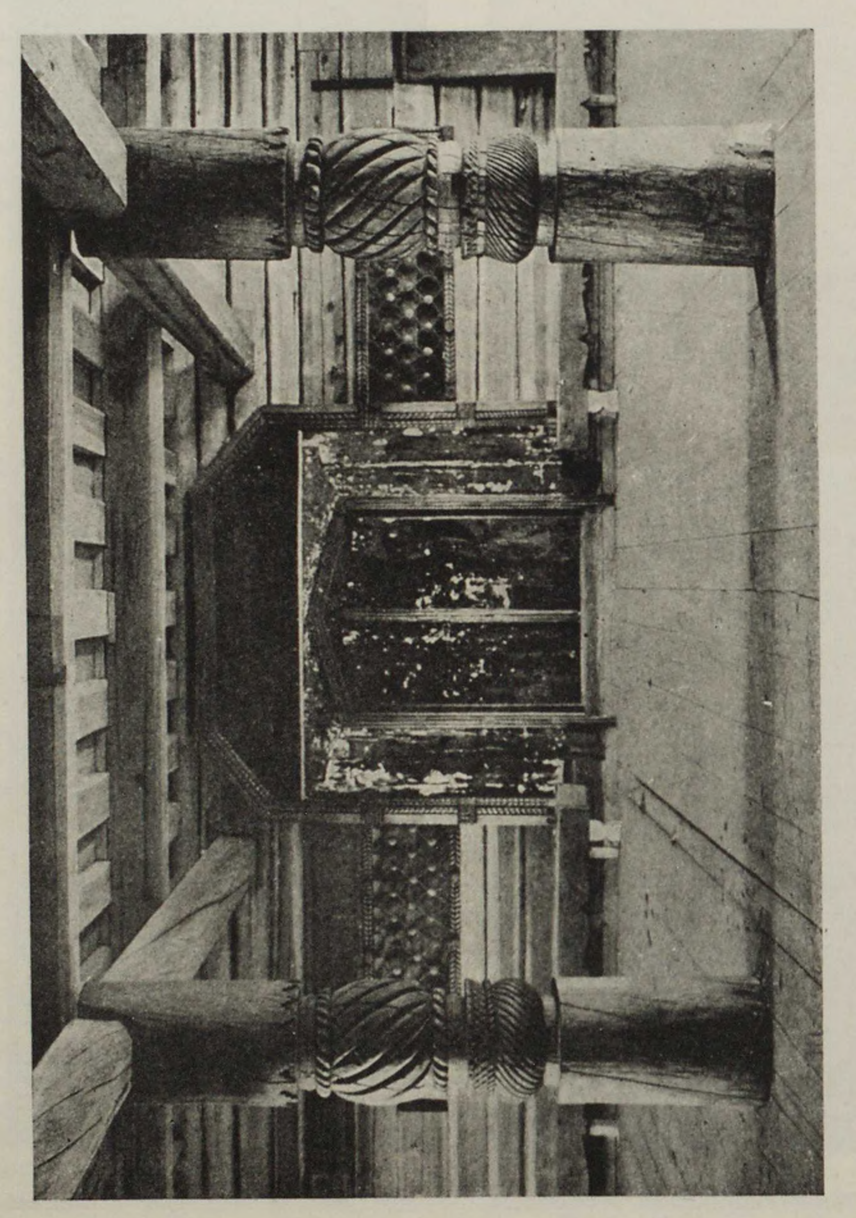
в Третьяковской галлерее и на фотографиях художников (Плотникова, Семенова и др.), после него посетивших этот край, зафиксированы эти великолепные образчики чисто народного творчества. Обделанные резцом части столба имеют разнообразные по форме «дыньки», перехваченные жгутами или плетешками. На некоторых столбах сильно выступающие горбыльки в виде розеток. Невозможно передать все комбинации этих украшений, так как, не подчиняясь какому-нибудь определенному закону, каждый такой столб представляет собою вполне оригинальную и замысловатую затею доморощенного художника-резчика. Иные из них имеют форму восьмигранника с оставленными кругляками, покрытыми сложной резьбой, как в трапезной Илезской деревянной церкви Николая Чудотворца в Тотемском уезде Вологодской губ. (1788) (см. рис. 81). Другие—все сверху до низу граненые, и их украшения связаны с общей формой всего столба, как в Ильинской церкви Шенкурского уезда б. Архангельской губ. (1785) (см. рис. 82). Все резные детали таких столбов покрашены различными довольно яркими тонами и в слабо освещенном притворе имеют очень эффектный вид. К сожалению, не везде уцелели эти столбы, и во многих местах позднейшими переделками искажен и утрачен общий вид старинного притвора. Едва ли не единственным и наиболее ценным в художественном отношении памятником является счастливо сохранившая свой первоначальный вид трапеза церкви апостолов Петра и Павла в Пучуге Сольвычегодского уезда Вологодской губ. (1788) (см. рис. 83). В этом притворе уцелели оба массивных круглых столба, поддерживающих потолочную систему балок, и в глубине видны двойные резные притолоки, с заключенными между ними образами, и расписанная двухпольная дверь, ведущая в центральную часть храма. По бокам ее имеются те узкие окна, о которых говорилось выше. Наличники окон здесь также имеют резные украшения. Под окнами видны части лавок, которые шли обыкновенно вокруг всего притвора по стенам. По большей части их делали опускными, а выше были устроены полки, на которых стояли иконы различной величины, Не менее интересны резные подпоры в трапезной благовещенской церкви посада Турчасово, Онежского уезда Архангельской губернии, построенной в 1795 году. Сделанные из особенно толстых бревен, они производят внушительное впечатление своими массивными формами. За последние годы местные «ревнители благочестия» забелили всю их первоначальную полихромию, придав им и всей трапезе более скучный вид (см. рисунок на стр. 101). В старину был обычай ходить в церковь молиться со своими иконами, которые и ставили на полке перед собой. Позднее обычай этот был оставлен живыми, но сохранился при погребении. Покойника выносят в храм со своей иконой, которая сопровождает его и на кладбище. После погребения она во многих местностях уже не возвращается в дом, а жертвуется в церковь, где и ставится на полке в притворе или обделывается в киот и вешается на стене



81. Столб в трапезной Никольской Илезской церкви 1788 года Тотемского уезда Вологодской губ.



82. Столб в трапезной Ильинской церкви 1785 года Шенкурского уезда Архангельской губ.



83. Притвор церкви Петра и Павла 1788 года в Пучуге Сольвычегодского уезда Вологодской губ.

83. *Притвор церкви Петра и Павла 1788 года в Пучуге Сольвычегодского уезда Вологодской губ.*

храма. В притворе обычно помещаются и печи, и отсюда же имеются выходы на боковые галлереи, охватывающие храм. Боковые галлереи появились вследствие обычая окроплять скот святой водой в установленные для этого дни. Вначале они кажутся как бы прирубленными к главному зданию и еще не связанными органически в одну общую массу постройки. Таковы боковые галлереи у церкви Космодемьянского-Ложедомского погоста Грязовецкого уезда Вологодской губ. (XVII век) и в других местах (см. рис. 84). Постепенно развиваясь, эти галлереи стали служить местом для боковых приделов. В конце их появляются небольшие иконостасы, и в таком развитом виде они переходят в каменное зодчество, утратив наружный вид случайной постройки. Перейдя в каменное зодчество, притворы сохранили по стенам невысокие каменные лавки, по характеру обработки напоминающие свои деревянные прототипы. Многие церкви XVII века имеют подобные притворы, но наиболее интересные в декоративном отношении сохранились в Ярославле, в церкви Иоанна Предтечи, что в Толчкове (1671—1687), Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654) и др.

Внутреннее убранство центральной части храма, помимо икон, состояло из многочисленных произведений резного дела, которыми были украшены стены,—в виде обрамлений или на отдельные иконы, или же на целые их соединения—стоячие или висячие киоты. Самым же главным и центральным местом, где была сосредоточена наиболее богатая резьба, являлась восточная стена средней части здания, отделяющая ее от алтарного помещения. На этой стене располагались ряды икон, заключенные в резные обрамления, составлявшие в общей своей композиции ту алтарную преграду, которая обычно и называется «иконостасом». Следует заметить, что в древнехристианской церкви иконостасов вовсе не было. Появление их относят ко времени Василия Великого[1]. Древнейшие иконостасы на Руси не представляли собою сложных сочетаний различных частей, в виде колонн, прилепов и других украшений. Они состояли обыкновенно из простых брусьев, называемых «тяблами», укрепленных в горизонтальном направлении. На них ставились рядами иконы, которые придерживались, чтобы они не сползали, опушкой из доски, прибитой к брусу. Такие иконостасы исчезли в средней полосе России почти бесследно, и впервые остатки их были найдены покойным археологом И. Снегиревым при реставрации церкви XIII века в селе Микулино-Городище Тверской губ. «Нельзя оставить без внимания древнейшего алтарного иконостаса, закрытого новым, — писал он в 50-х годах XIX столетия,—он состоит из основных брусьев, кои

[1] *Г. Филимонов.* Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах, М. 1895; *Д. В. Тренев.* Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря, М. 1902.

Василий Великий—архиепископ кесарийский, родился в Кесарии в 329 г., умер в 379 г.



84. Ложедомский погост XVIII века Грязовецкого уезда Вологодской губ.

служили преградами и вместе тяблами иконостасов в древнейших церквах». В конце 80-х годов такие же иконостасы были открыты проф. Султановым при обследовании церкви села Маркова, Бронницкого уезда Московской губ., построенной во времена Бориса Году-



85. Иконостас погоста Всхоново 1769 года Торопецкого уезда Псковской губ.

нова. В 1924 и 1925 гг. следы подобных иконостасов были найдены архитекторами П. Д. Барановским в храмах села Коломенского и Дьякова под Москвой и Д. П. Суховым у Василия Блаженного в Москве.

На севере, в бедных деревенских церквах этот тип иконостасных преград встречается довольно часто, примером чему может служить многоярусный иконостас погоста Всхоново, Псковской губ., тябла которого лишены всяких украшений и представляют простые гладкие доски, выкрашенные мелом (см. рис. 85).

Совершенно напрасно думать, что такие развитые формы иконостасов были повсеместны. В то время как в богатых селах, погостах

и больших городах подобные многоярусные композиции уже украшали храмы, в бедных церквах Северного края трудно было найти что-либо подобное. С какими несовершенными видами иконостасов мирились в глуши, можно себе представить по описанию внутренности маленькой кладбищенской церкви Воскрешения Лазаря при Муромском монастыре Пудожского уезда Олонецкой губ., построенной в 1390 году [1]. В рубленой стенке, отделяющей алтарь от церкви, проделано отверстие, которое разделено на две неравные части. В меньшей помещается северная дверь, а в большей царские врата. На стене, остающейся свободной от упомянутых пролетов, устроены полки, на которых поставлены разной величины иконы, пожертвованные прихожанами. В этом нехитром иконостасе интересны иконописные изображения. На царских дверях, вместо обычных Благовещения и Евангелистов,—Иоанн Златоуст и Василий Великий; обычай писать этих святителей церкви на царских вратах ввел якобы Иван Грозный [2]. На северной же двери иконостаса, до 70-х годов прошлого XIX столетия бывшей простой сосновой доской, теперь написано изображение «благоразумного разбойника»—первого человека, вошедшего в рай.

Как уже было сказано, русские люди в старину ходили в храм со своей иконой. Они ставили своего собственного бога на полку алтарной преграды и молились одной своей иконе. Оставленные в церкви после смерти прихожан иконы также постепенно заполняли ряды полок алтарной преграды, которая росла не только в ширь, но и в высь. Впоследствии порядок расположения этих икон был точно установлен особым соборным постановлением.

Тот многоярусный иконостас с тремя дверями—«царскими» посередине и «северными» и «южными» по сторонам,—закрывающий всю восточную стену центральной части храма от солеи до начала сводов и простиравшийся от северной стены до южной, а в некоторых церквах даже загибающийся на них,—появился не сразу. Окончательный порядок размещения икон по ярусам, их места, число ярусов и вся символика русского многоярусного иконостаса—может считаться установленным с XVI столетия, когда, порвав с удельным феодализмом и перейдя в подчинение Московской державе, церковь провела централизацию и отдельных культов местных феодальных святынь. С этих пор устанавливается в законченном виде вся композиция иконостасной преграды, в которой должна была отразиться идея государственного и религиозного объединения. В подборе икон выражалась идея вселенской церкви—союза и нового завета и объединения Москвою всей феодальной Руси. Присоединяя к Москве уделы и вольные города, московские государи не уничтожали культа местных святынь, но, забирая их в Москву, присоединяли их к своему пантеону, полагая, что перенесенные святыни,

[1] *П. П. Семенов.* Россия, т. III, стр. 404.

[2] *Л. В. Даль.* Старинные деревянные церкви Олонецкой губернии, «Зодчий» 1877, ноябрь—декабрь, стр. 97—98.

перестав покровительствовать своей прежней области, явятся подручными московских святынь. Благодаря этому в нижнем ярусе иконостаса московского Успенского собора—главного храма всего Московского государства — оказались суздальские, новгородские, псковские, смоленские и великоустюжские иконы. Являясь пантеоном северо-восточной Руси, иконостас Успенского собора стал образцом для всех сооружаемых новых иконостасов. Размещение икон по определенным ярусам и местам в таких многоярусных иконостасах санкционировалось московскими соборами 1547 и 1549 гг. Тябла с широкими гладкими досками, разделявшие иконы, сначала украсила роспись, а впоследствии резец сменил кисть, и на глади тябл появились первые порезки, связавшие красивыми рамами все иконы в одну общую композицию. Вполне сложившийся к XVI столетию в представлении наших предков тип иконостаса представлял собою многоярусное сооружение с многочисленными иконами, украшенными по рамам резным орнаментом, как в церкви Петра и Павла в Новгороде (см. рис. 86). С распространением подобных иконостасов, обильно украшенных резьбой, открылось широкое поле деятельности для русских резчиков, которые создали в этой области многочисленные произведения искусства.

Что касается распределения различных изображений на стенах храма, то западная обычно отводится изображению ада и мучений грешников, а восточная представляет рай, олицетворением которого, по учению восточной церкви, и является алтарь храма. По древней легенде рай был обнесен стеною, простиравшейся от земли до неба. Этой-то райской стене и должна была соответствовать стена иконостаса. В миниатюрах русских рукописей имеются многочисленные отображения этой легенды [1]. В синодике для поминовения усопших села Баранова 1692 года рай изображен обнесенным высокой стеною со створчатыми дверями и с огненным херувимом над ними. Внутри стены помещены деревья, травы и цветы и порхающие птицы с человечьими головами в коронах. Это древние алконосты—птицы радости, по объяснению синодика—души праведников, населяющие рай, подобно райским птицам. Давая в иконостасе символизацию рая, на горизонтальных и вертикальных перегородках между иконами поместили растительный орнамент, который в стилизованном виде встречается чаще других мотивов. Кроме условных растительных форм, приобретших уже характер орнамента, появляются непосредственно заимствованные у природы кедр, пальма, а чаще всего виноградная лоза, покрытая пышной листвой с гроздьями спелых ягод. Последняя тема получает широкое развитие со второй половины XVII века, когда фигурная резьба делается особенно пышной и богатой и отличается сильным рельефом. До

[1] *Н. И. Троицкий*. Иконостас и его символика. Труды VIII археологического съезда в Москве, М. 1897; *его же*, О древнем понимании алтаря, изд. Общества любителей древней письменности, Спб. 1881.



86. Иксностас XVI века церкви Петра и Павла в Новгороде

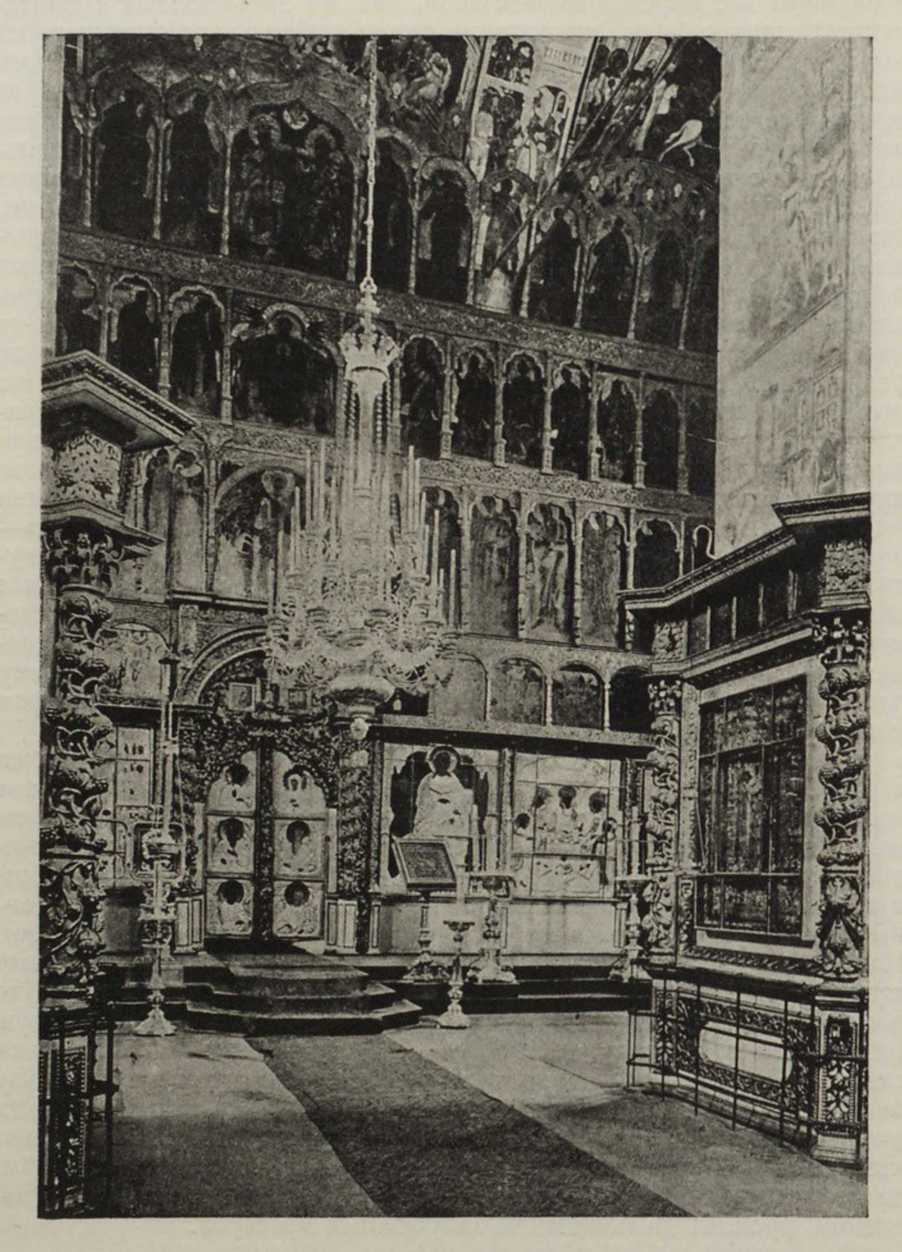


Новгороде

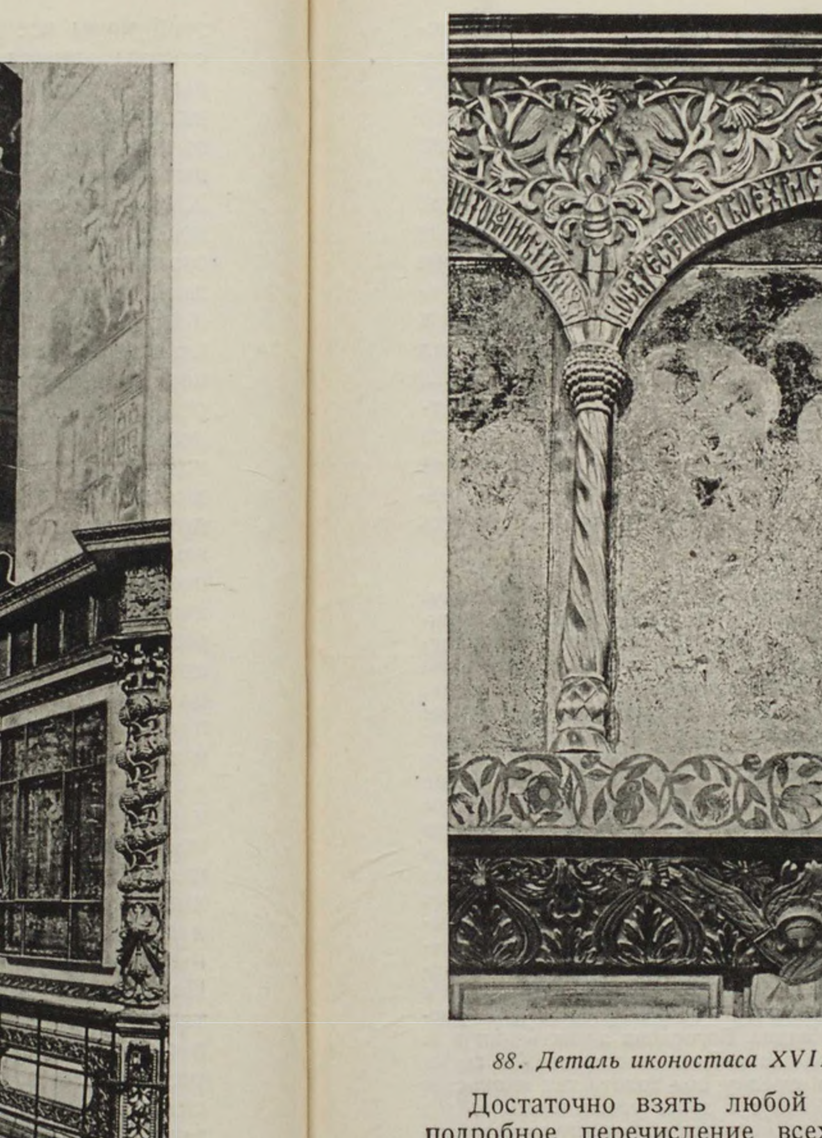
этой поры все порезки иконостасов, как бы замысловаты и фантастичны они ни были, никогда не имели ни сильных выступов ни выдающихся архитектурных деталей. Главное место отводилось иконам, и резьба, даже самая богатая, делалась так, чтобы, не выходя на первый план, только оттенять красоту сочетания тонов иконного письма. Самые сложные иконостасы первой половины XVII века с массой колонок, фигурных кокошников, фантастических трав, с помещенными между ними птицами и резными херувимами, создавали богатые рамы вокруг икон, не имевшие, однако, самодовлеющего характера. Одним из наиболее интересных образцов подобной резьбы был величественный пятиярусный иконостас в ярославской церкви великомученицы Варвары (см. рис. 87), когда-то перенесенный в эту церковь, очевидно, из другого, большего по размерам храма [1]. Так как места для икон, оставленные между его резьбой, не соответствуют масштабам Варваринской церкви, верхний—пятый—ярус иконостаса поставлен наклонно—низкие своды помешали его правильной постановке. Иконы же второго яруса оказались значительно меньше тех арочек, которые были им предоставлены (см. рис. 88), а в среднем—«апостольском»—поясе резьба фигурных кокошников закрыла часть нимбов и коснулась голов изображенных на иконах святых. В этом же иконостасе резные обрамления царских врат и киотов на средних столбах относятся к более позднему времени и являются характерными образцами резьбы второй половины того же столетия, когда на смену плоской и фряжской резьбе пришла фигурная с сильным рельефом и выступающими архитектурными частями.

С нововведениями в резьбе явился и совершенно новый подход к разрешению задачи многоярусного иконостаса, в котором главное место перешло к солидной деревянной конструкции. Иконы в таком иконостасе очутились в глубине впадин, и самые формы их изменились; со второй половины XVII века уже можно встретить иконы и восьмиугольные, и овальные, и круглые. Откосы глубоких иконных впадин украшаются резьбой или профилированными шаблонами. Поля и плоскости, свободные от резьбы, окрашиваются разными тонами. На поверхность этих окрашенных то в темнозеленую, то в синюю краску фонов накладывают сквозную золоченую фигурную резьбу. Из отдельных деталей ее особенным успехом пользуются сквозные витые или гладкие колонны, заплетенные сверху до низу виноградными гроздьями с многочисленной листвой, как на боковых киотах у Варвары в Ярославле (см. рис. 87). Всевозможные «гзымзы», «заслупы» и «каркаштыны» входят с этого времени в элементы резьбы, характеризуя изменившийся стиль, который был совершенно незнаком русским до появления зарубежных мастеров.

[1] После разборки храма в 1931 году и уничтожения этого иконостаса некоторые сохранившиеся фрагменты резьбы были перенесены в музей села Коломенского под Москвой.



87. Иконостас XVII века церкви св. Варвары в Ярославле



88. Деталь иконостаса XVII века церкви св. Варвары в Ярославле

Достаточно взять любой современный документ, чтобы найти подробное перечисление всех названий резных частей, бывших в обиходе со второй половины XVII века. Здесь, помимо уже упоминавшихся, встретятся и «исподние тумбы», и «крынки», и «столбы витые с точеными базами и резными каптелями», и «фрамуги», и кронштейны, отделяющие образа друг от друга,—«каркаштыны», да не простые, а фигурные, с точеными шишками—«ганками». Вся эта терминология указывает, что иностранные названия ахитектурных деталей введенные резчиками-белоруссами в композицию

вновь сооружаемых иконостасов, получили настолько широкое распространение, что были знакомы и понятны не только работавшим над их изготовлением мастерам, но и работодателям-заказчикам [1].

В элементы новой резьбы входят и фигуры аллегорического характера, как изображение пророка Давида с произрастающим из чресл его древом. Эта обычная для лицевых рукописей композиция переходит в резьбу, и небольшая деталь царских врат XVII века, хранящаяся в Ростовском музее Белой палаты (см. рис. 89), дает полное впечатление того, как перерабатывались нашими резчиками мотивы рукописей. В этой детали фигура имеет еще вполне иконописный характер, выражающийся в условной позе со скованными формами тела. Резьба же пышного растения, заимствованного из восточной флоры, трактована гораздо свободнее. Помимо сюжетов, взятых с икон и рукописей, наши резчики пользуются теми печатными образцами, о которых уже говорилось и которые дают новую пищу фантазии. Аллегорические изображения в резьбе иконостасов этой эпохи иногда так замысловаты и непонятны, что нужно большое знакомство с тонкостями священного писания, чтобы понять некоторые памятники резьбы [2].

[1] В условии постройки иконостаса, заключенном с подрядчиком в 1689 году, сказано: «197 года апреля 20... велено в Новодевиче монастыре у соборныя церкви в Архангельском приделе зделать иконостас столярский по сему нижеписанному чертежу и святые иконы написать вновь... Исподние тумбы кругом и по крынкам во все стороны обложить дорожники флемованными, столбы витые, базы точеные, каптели резные; по киотам и по заслупам обложить флемованными ж дорожники, на киотах кзымз и у царских, и у северных, и у южных дверей фрамуги и сени обложить в четыре дорожника флемованные ж, как водитца; около клейма, где быть Тайной Вечери, обложить флемованными ж дорожники; царские двери полотенца зделать против того, как зделано в Новодевичьем ж монастыре в приделах Прохора и мученицы Софии; меж праздников зделать столбики точеные по размеру, кзымз над праздниками зделать против нижнего пояса, и заслупные и по киотам обложить флемованными ж дорожники; на деисусных киотах зделать фрамуги с флемованными ж дорожники против того ж как велено зделать фрамуги над царскими дверми; меже деисусов какштыны зделать резные, по краям кругом обложить флемованными дорожники; на какштынах зделать ганки точеные резные, на ганки кресты столярские с сиянием, под Распятием и под богородицыным образом, Иоанна Богослова зделать какштыны с флемованными ж дорожники; на северные двери и во весь иконостас и на распятия, и на образ пресвятыя богородицы и Иоанна Богослова зделать цки все. А тот иконостас и иконные цки делать им самым добрым мастерством в своих всяких припасех и в сухом лесу, и совсем в отделку под золото тот иконостас зделать им июня к 1 числу нынешнего 197 году; а денег уговорились за тот иконостас взять двадцать рублев, а наперед, на покупку всяких припасов дать десять рублев, а другую половину десять рублев дать как тот иконостас отделают совсем в отделку; а у дела того иконостаса с ним подрядчиком Ивашком будут в деле того иконостаса и в деньгах друг по друге порукою станочники ж Ивашко Сайдашной, Алешка Ермолаев, Мартынко Савельев, Ивашко Никитин, Петрушка Осипов, Ивашка Захаров, Савка Васильев, Лукашка Васильев» (Материалы Архива б. Оружейной палаты № 93, извлеченные И. Е. Забелиным).

[2] Примером таких замысловатых аллегорических резных изображений может служить резьба на иконостасах двух храмов села Чиркина, Коломенского уезда б. Московской губ., появившихся там, согласно преданию, благодаря

Интересно проследить по архивным данным, в каких условиях в конце XVII века происходило сооружение грандиозных иконостасов, подобных сохранившимся до нашего времени иконостасам главного собора б. Новодевичьего и б. Донского монастырей в Москве. Для резных и столярных работ в самом Кремле, как уже говорилось, имелись палата резных и столярских дел и мастерские в новопостроенном Троицком подворье. Для таких монастырей, как Новодевичий, отстоявших довольно далеко от Кремля, условия работы несколько изменялись. Заготовка материала, сборка готовых частей, их левкашенье и золоченье—все это требовало много лишнего места, которого в Кремле, занятом постройками, не было. Работа иконостаса для Новодевичьего монастыря была начата в 1683 году. В течение года дворцовыми резчиками был вырезан нижний ярус для «местных» икон с 14 большими столбами, второй ярус, с «праздничными», — из 16 столбов; кроме того, были заготовлены капители, несколько кио-



89. Деталь резьбы XVII века. Ростов. Музей Белой палаты

В. Б. Шереметеву, который, по возвращении на родину из крымского плена, продолжавшегося слишком двадцать лет, занялся изучением священного писания, результатом чего в Покровской церкви этого села над царскими вратами помещено изображение «неясыти», или пеликана, раздирающего клювом грудь, чтобы накормить своих птенцов, а в Васильевской церкви, также над царскими вратами, появилась резная митра древней формы в виде небольшой шапочки с меховым кольцеобразным околышем, и под четвертым ярусом образов—большой равноконечный крест с изображением на нем богородицы, держащей на коленях тело снятого с креста сына. Над этой группой сильно выступает вперед большая оленья голова с ветвистыми рогами и помещенным между ними потиром. Неясыть Покровской церкви иллюстрирует 115-й стих 2-й статьи следованной псалтыри: «якоже неясыть уязвен в ребра твоя, слове, отроки твоя умершие оживил еси». А аллегория Васильевской церкви—начало 41 псалма: «имже образом желает елень на источники водные, сице желает душа моя к тебе, боже». Эти сюжеты, по словам Н. В. Султанова, должны изображать жажду ветхого завета, утоляемую новым (журн. «Зодчий» 1883 г., стр. 50—53, «Памятники древнего зодчества в Коломенском и Бронницком уездах Московской губ.»).

тов, отдельные обрамления для некоторых икон; словом, в Кремле накопилось достаточное количество начатых резных работ, для хранения которых, равно как и для склада леса, требовалось значительных размеров помещение, какового в Кремле не оказалось. Тогда заведующему Оружейной палатой П. В. Шереметеву было приказано мастеров, выделенных для этой работы, из состава Оружейной палаты перевести в монастырский приказ, а заведующему этим последним Д. М. Башмакову, приняв мастеров, отвести им для работы близ монастырских стен особый двор [1]. Сюда же были доставлены и все заказанные резчиками лесные материалы. «192 года июня в 9-й день в резных и столярских палатах резного и столярного дела мастеры Клим Михайлов с товарыщи сказали, надобно к Девическому иконостасу на апостольские и праотеческие киоты к прежнему в прибавку 200 досок сосновых красных подволочных, три ста досок липовых полуторных да к столбам сто липин облых, да на флемованные дорожники двести досок дубовых полуторных, клею рыбья три пуда, да для рисованья две стопы бумаги книжные, карандашу красного фунт, мелу пуд, железных гвоздей двоетесных, однотесных, скаловых по три тысячи. Иван Безмин.—А на покупку тех вышеписанных лесных запасов по торговой цене надобно денег 73 рубли 4 алтына, а в резных палатах в приходе денег никаких нет» [2]. Поэтому дано было распоряжение взять деньги из Печатного приказа. Почти целый месяц длилась междуведомственная переписка, и требование было исполнено только 2 июля: «...куплено к строению вышеписанного Девического иконостаса ко апостольским и к пророческим, и к праотеческим киотам лесного покровского ряду у торгового человека Алексеевские слободы у тяглеца у Гаврила Давыдова сына Бухонова лесных запасов двести досок сосновых красных подволочных, триста досок липовых полуторных, сто липин облых, двести досок дубовых полуторных, а по договору довелось ему за те лесные запасы дать денег за двести досок сосновых подволочных по семи рублей за сто, итого четырнатцать рублев, за триста досок липовых полуторных по три рубля с полтиною за сто, итого десять рублев шестнадцать алтын 4 денги, за сто липин облых 4 рубли, за двести досок дубовых полуторных по четырнадцать рублев за сто. Итого двадцать восемь рублев. Всего пятьдесят шесть рублев 16 алтын 4 денги» [3]. К этим материалам через три дня было куплено для рисования деталей и шаблонов в натуральную величину «столбов и циротов и покардьементов и иной всякой рези... две стопы книжные бумаги добрые... карандашу красного фунт...» [4]. Тогда же из Кремля была отправлена в Новодевичий монастырь и всякая столярная снасть и готовые детали иконостаса: «...наняты извощики

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22344, л. 1.
[2] Там же, стб. № 22404, лл. 1 и 2.
[3] Там же, стб. № 22540, л. 30.
[4] То же, л. 32.

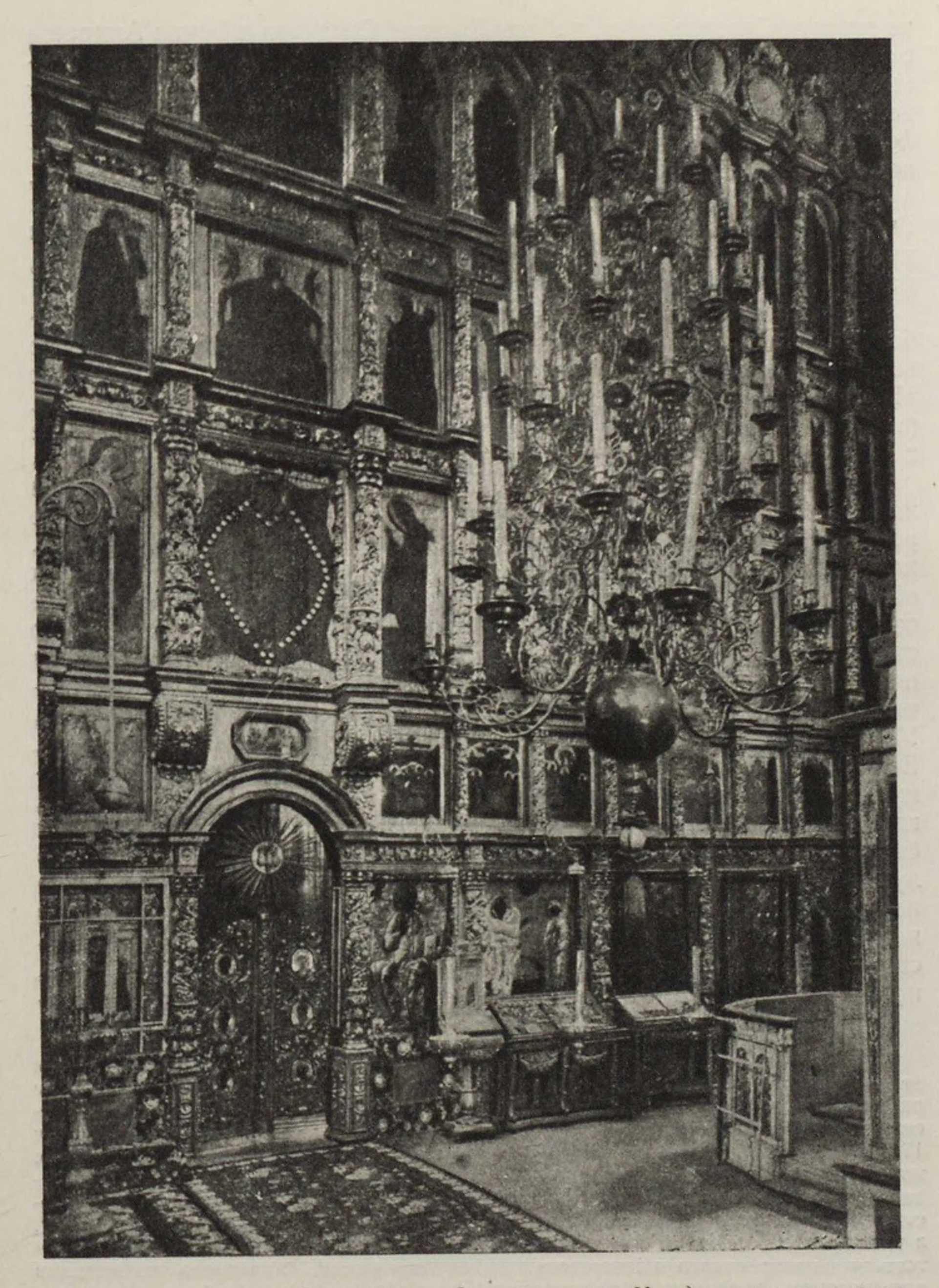
Васка Иванов с товарыщи 4 человека из резных и столярских палат перевезть в Новодевичь монастырь четырнатцать столбов болших местных икон, шестнатцать столбов праздничных, сорок штабов, четырнатцать капителей, девять варстатов болших и малых, шездесят досок дубовых, семдесят досок липовых полуторных, четыре киота праздничных со гзымсы, десять курпурдыментов, пятдесят досок сосновых, флемованой стан, сто досок москворецких болших трехсаженных и иные всякие мелкие дела. А по договору довелось им за провоз тех вышеписанных дел и лесных запасов дать денег шестнатцать алтын 4 денги» [1]. В течение всего летнего времени постройка иконостаса и резьба отдельных частей велась на открытом воздухе, но с приближением осени у Новодевичья монастыря были сооружены специальные мастерские, в которых работа должна была идти безостановочно и в зимнее время: «...указали для строения и золочения Девического иконостаса, который делают у Новодевичьего монастыря подле приказных изб, построить два анбара мшеные длиною по пяти сажен, в ширину по три сажени с потолки и с мосты бревенчатыми, и на потолки наметать земли и покрыть дранью для того, чтоб в дождевое время не прокапали, и сделать в них две печи с выводными трубами и лавки, да двои двери с колоды на железных крюках, да десять окошек с брусьями для того, что в тех анбарех нынешним осенним и зимним временем живописного письма и золотарного и резного и столярного дела мастеровым людям тот вышеписанный иконостас достраивать и грунтовать и золотить» [2].

Все мастера Оружейной палаты, работавшие вдали от дворца, исключались из дворцового содержания и переводились на определенное денежное довольствие. Таким же образом было поступлено и в данном случае. «...Велено давать... жалованья резного и столярного дела мастером Климу Михайлову с товарыщи дватцати пяти человеком вместо дворцового поденного корму и питья по две денги человеку на день, покамест они зделают в Новодевичь да в Донской монастыри иконостасы резные. И те мастеровые люди делали с поспешением и ночми» [3]. Постройка иконостаса велась спешно, но, несмотря на все усилия, затянулась, и 1685 год застал мастеров за работой лишь на три четверти законченного иконостаса. За верхний—«праотеческий»—пояс еще не принимались—нехватило материала,—да и другие части были готовы только вчерне. Когда же, в сентябре того же года, было решено сделать туда же клироса, украшенные резьбой в духе главного иконостаса, о чем и был дан указ в «палату резных и столярских дел», то оказалось, что все резчики были заняты, и сооружение клиросов пришлось передать на сторону. «И октября в 11 день в Оружейной палате резного и столярного дела мастеров Осипа Андреева, Евтифея Семенова ученики,

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22540, л. 35.
[2] Там же, стб. № 22500, л. 2.
[3] Там же, стб. № 22540, л. 1.

Ивашка Андреев, Ивашка Евтифеев с товарыщи десять человек уговорились те вышеписанные крылоса зделать добрым мастерством, а по договору довелось им дать за дело тех крылосов денег двятцать шесть рублев. А резного ж и столярного дела мастер Клим Михайлов, Иван Федотов сказали, что они, Ивашка Андреев с товарыщи, те крылосы столярскою работою з дорожники и столбы и капители резными зделают добрым мастерством и ценою те крылосы против тех денег будут» (см. рис. 90) [1]. К октябрю иконостас, хотя и не весь, но был поставлен в храм, и приступили к его золочению. «193 года октября в 14 день велено ... золотить иконостас резной, а к тому делу надобно под золото в подпуск ... 2 ведра вина дворянского. Роспись писал Дорофей Золотарев» [2]. Чтобы можно было начать богослужение в храме, нужно было укрепить иконостас, навесить царские, южные и северные двери и вставить на места все иконы. Но за резьбу царских дверей еще не принимались, поэтому у одного из мастеров купили готовые, которые хотя и предназначались для другой церкви, но подошли и сюда. «...А Степан сницарь сказал, есть-де у него царские резные двери с фрамугой и с сенью доброго мастерства, которые он, Степан, вырезывал дома по подряду в новопостроенную церковь святого великомученика Феодора Стратилата что на Троецком подворье за шездесят рублев, а те двери к тому иконостасу годятца» [3]. Таким образом, иконостас был собран. Иконы в нем остались старые, их только возили в Кремль «починить заново, старую олифу снять и изолифить вновь и, починя те иконы, велено поставить попрежнему в той же церкви» [4]. За окончанием крупных работ и большей части иконостаса, уже собранного и поставленного в храме, мастеров перевели обратно в кремлевские мастерские, куда были перевезены и все принадлежности их мастерства и оставшиеся неиспользованными лесные материалы. Но оставшихся лесных запасов на доделку не хватило; на резьбу остальных частей пришлось подкупать еще леса, и эта покупка была уже последней [5]. Из этой покупки был окончен верхний пояс иконостаса «со столбами резными и с дорожники флемованными... да четырнадцать клеем на страсти Спасителевы» [6]. Таким образом, через три года после начатия работ был закончен этот великолепный иконостас, до наших дней украшающий монастырский соборный храм и дающий прекрасное представление об иконостасах так называемого Петровского времени (см. рис. 91). Он сохранился почти целиком в том виде, как его закончили резчики Оружейной палаты в 1685 году. В настоящее время в нем нехватает только «четырнадцати клеем

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22721, л. 18.
[2] Там же, стб. № 22754.
[3] Там же, стб. № 21802.
[4] Там же, стб. № 22670.
[5] Там же, стб. № 22721, л. 16.
[6] То же, лл. 35 и 57.



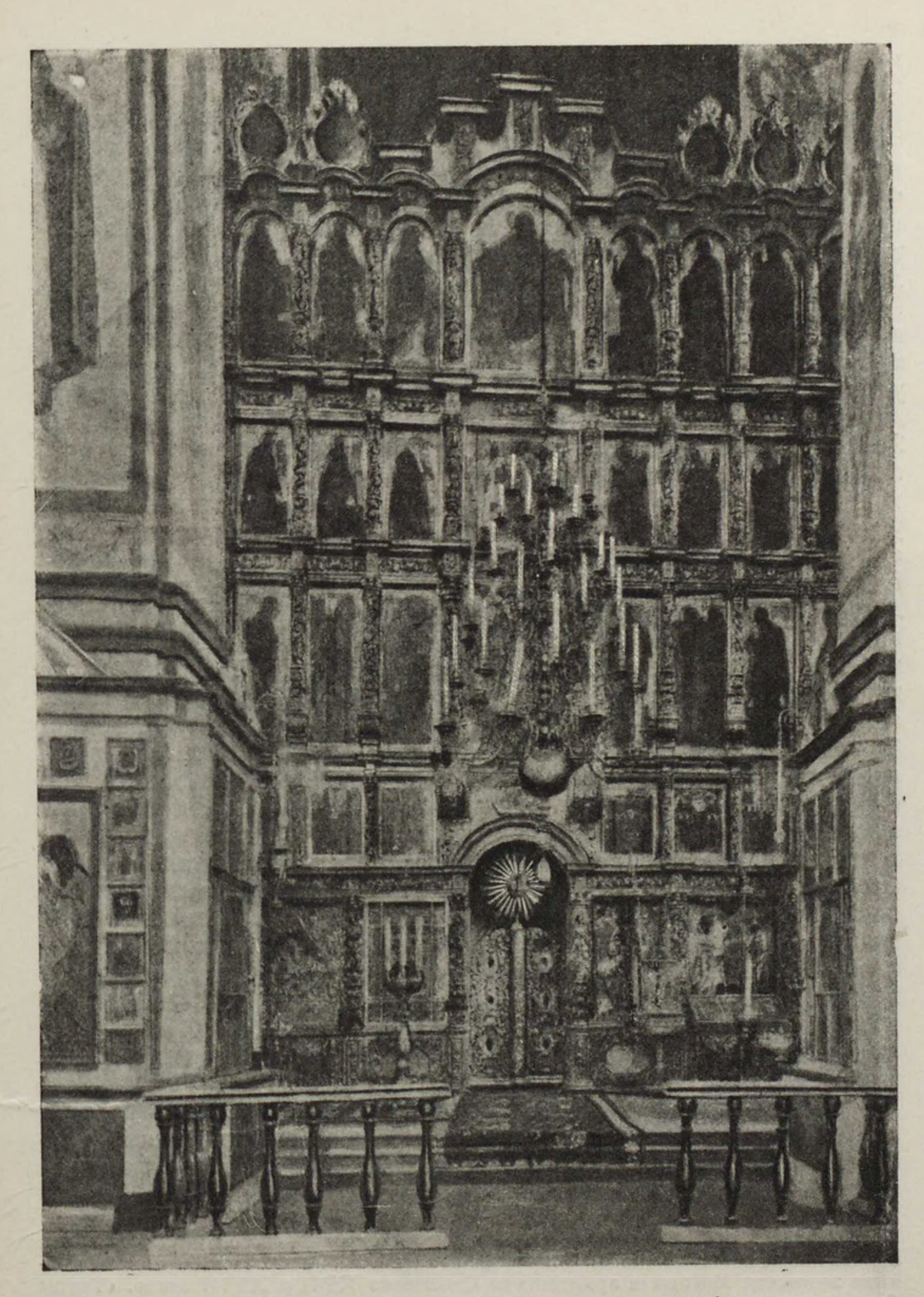
90. Клирос и иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря

на страсти Спасителевы», работы Евсевея Семенова и Осипа Андреева с товарищами. Эти клейма были сняты в 90-х гг. XIX столетия учеными реставраторами Московского археологического общества, как не отвечающие общему стилю иконостаса. Они хранятся в запасных фондах «Музея раскрепощения женщины», занимающего ныне б. Новодевичий монастырь. Кроме этого верхнего яруса исчезла, вероятно, в 1812 году, «фрамуга и сень доброго мастерства», работы Степана Зиновьева, бывшие над створками царских врат. Образовавшуюся пустоту заполняет довольно жидкая розетка из резных лучей, исполненная в стиле начала XIX столетия.

Стройные, несколько суховатые детали, покрытые жесткой резьбой, с сильно выступающими карнизами и гзымсами, часто встречались в старинных храмах. Таков иконостас упраздненного Николаевского особного монастыря в городе Торопце Псковской губ. (см. рис. 92) или большого холодного собора в б. Донском монастыре в Москве [1].

Переходной ступенью к деревянной скульптуре, появившейся на иконостасах XVIII века, могут служить роскошные по изобилию резных украшений иконостасы западных и юго-западных районов, исполненные в стиле «белорусской рези». Среди многочисленных образцов наиболее выдающимися являются иконостасы главного собора Свенского монастыря (уничтоженного в 30-х годах нынешнего столетия) и иконостас Успенского собора города Смоленска. Оба они являлись произведениями местных белорусских резчиков, воспитанных на образцах стиля барокко, господствовавшего в Польше, Украине и Белоруссии в XVII и в первой половине XVIII века. Белорусские резчики—«сницари» (Schnitzer)—показали себя большими мастерами в создании колоссальных резных композиций, главной идеей которых было выражение торжественности. Эта идея была особенно сильно выявлена в обоих иконостасах, при чем наилучшим и по своим пропорциям, и по технике исполнения, и по построению всей композиции следует признать сохранившийся иконостас Смоленского собора, сооружение которого, хотя и относится к первой четверти XVIII века (он был устроен в 1730—1739 гг.), но сохраняет все типичные черты барокко XVII века. Его компози-

[1] Необходимо отметить, что уже в самом начале XVIII века правительством делаются попытки ввести свободное творчество русских резчиков в определенные рамки, для чего предлагается создание композиций новых иконостасов предоставлять специалистам, а не простым мастерам. В петровском указе от 11 мая 1710 г. десятый пункт говорит: «С резьбою и со столярством, и с позолотою, и с живописным письмом иконным во иконостасные подряды первые степени свидетельствованным изуграфам подряжаться, того ради, что золотари в изуграфстве ученики и иные художествы с надзорства от изуграфства ученья происходят, а резчиком и золотарем с позолотою и письмом живописным отнюдь не подряжаться опроче своего мастерства». *П. О. Черневский.* Указатель материалов для истории торговли, промышленности и финансов, «Известия Русского археол. общества», т. X.



91. Иконостас 1683—1685 гг. Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря

ция и выполнение принадлежат местному художнику, «сницарю» Силе Михайловичу Трусицкому. Вполне понятно, что создать всю массу резных украшений в течение девяти лет силами одного резчика невозможно, и в выполнении резных работ у Трусицкого были помощники, из которых особенно выделялись Петр Дурницкий, Федор Олицкий и Андрей Маслицкий. Работа по выполнению всего предалтарного иконостаса стоила 1 000 рублей. Особенно разработанной в композиции является центральная часть с богатым порталом царских врат и возвышающимися над ними ярусами икон. Многочисленные витые колонны создают впечатление стремления иконостасных масс в высь, где детали иконостаса теряются в полумраке грандиозных церковных сводов. Боковые крылья иконостаса увенчиваются разорванными фронтонами, на которых стоят и полулежат многочисленные фигуры ангелов с распростертыми крыльями. Эти резные фигуры и декоративные вазы с медальонами создают переход от боковых частей, более слабо обработанных, к усложненной деталями центральной части. Доминирующим мотивом резных украшений является стилизованный акант и виноградная лоза, а в нижнем ярусе к ним еще добавляются цветы подсолнечника. Подобные мотивы в эту эпоху встречаются не только в резьбе по дереву, но и в гравюрах, особенно в заставках, украшающих издания южнорусской печати. Кроме иконостаса, в Смоленском соборе имеются еще большие резные киоты у боковых стен и у четырех внутренних столбов. Киоты у столбов были сделаны в 1743—1746 гг., а по стенам—в 1763—1764 гг. Резьба их принадлежит помощникам Трусицкого, очевидно к этому времени уже умершего, так как в эти годы о нем никаких сведений не встречается. Композиция киотов, более вымученная, сухая в отдельных деталях, исполнена под сильным влиянием иконостаса [1]. Интересно отметить, что одновременно с произведениями в стиле барокко, в котором продолжали творить белорусские резчики на Смоленщине, в столице господствовал принесенный из Франции стиль рококо, как его в насмешку окрестили когда-то немцы. Большинство зданий гражданского и церковного характера в этом стиле было создано петербургским зодчим, графом Варфоломеем Варфоломеевичем Растрелли (1710—1771) и его последователями и учениками. Начиная с 50-х годов XVIII столетия, им возводится целый ряд дворцов и церквей, необыкновенно богато украшенных очень сложной и эффектной резьбой. Перестройка Петергофского, Царскосельского, Ораниенбаумского, Аничкова, Зимнего и других дворцов сопровождалась также исключительной по богатству резных украшений внутренней отделкой, рисунки для которой компановал сам Растрелли. Так, в 1746 году он «сочиняет

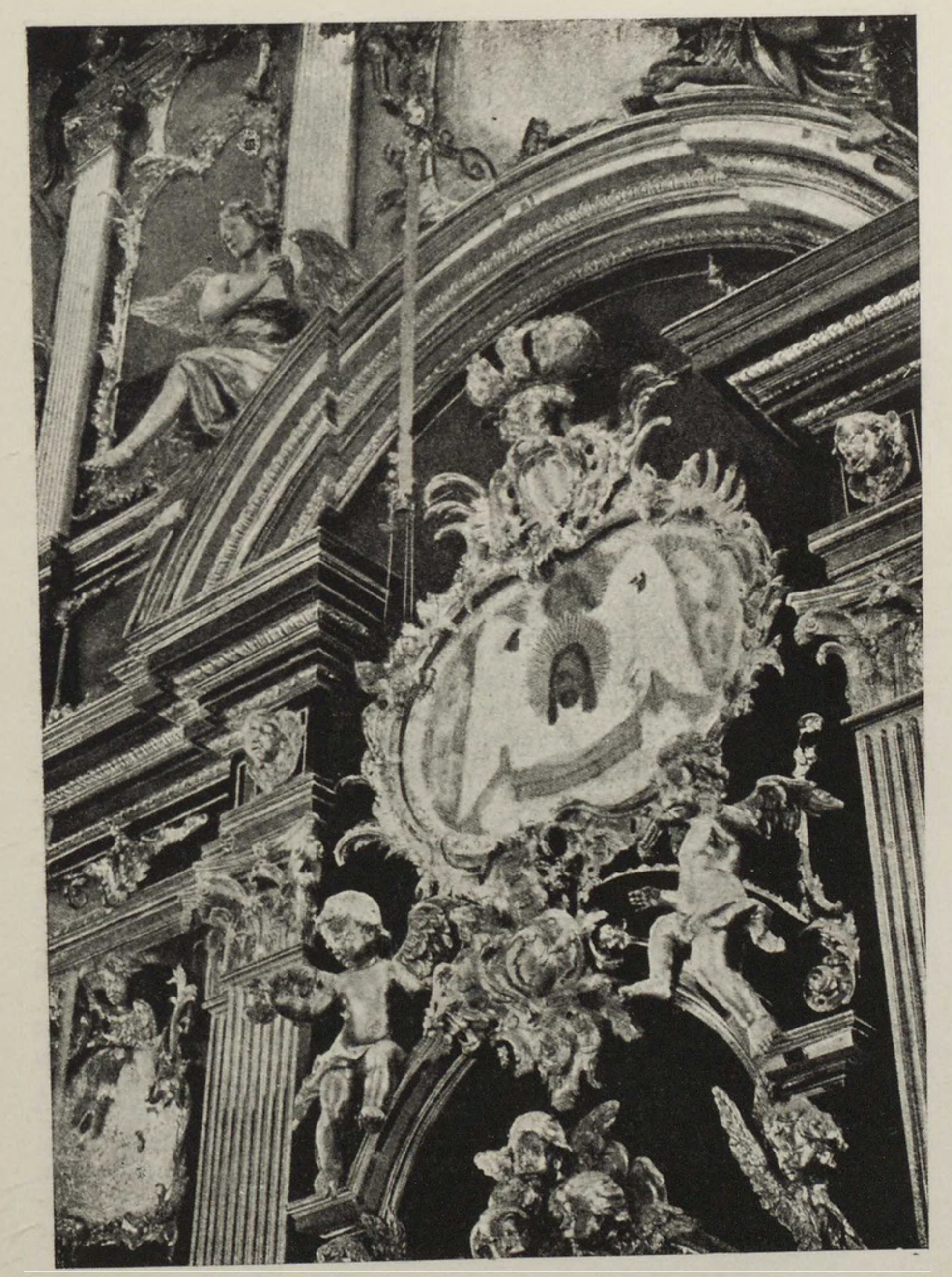
[1] Более подробные сведения об иконостасе смоленского Успенского собора можно найти в обстоятельной работе *С. Д. Ширяева*. Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре Смоленска XVII и XVIII веков. «Труды Смоленских государственных музеев», вып. 1, Смоленск 1924.



92. Иконостас 1665 года Никольского особного монастыря в городе Торопце Псковской губ.

чертежи столярных работ у дверей с фрамугами, коробками и наличниками у панелей, оконных и дверных рам в новостроящихся в Петергофе каменных флигелях» [1]. По этим рисункам, под руководством иностранцев, столяра Никольсена и резчика Ролланда (Louis Rolland, 1711—1791), целый штат русских резчиков исполняет работу. Через четыре года после отделки дворцовых зал те же резчики под руководством Жирардона работают над украшениями дворцовой церкви, для которой Растрелли снова дает чертежи [2]. Широкая волна строительства новых дворцов и церквей, с роскошной внутренней отделкой, продолжается беспрерывно до самой смерти Елизаветы. В это время многие провинциальные города, монастыри и большие торговые села обращаются в Петербург с просьбой прислать «чертеж, каким манером строить храм». В противоположность стилю барокко, елизаветинский рококо, с причудливой и замысловатой резьбой, очень привился в России. Благодаря усиленному строительству каменных церквей до нас дошло большое количество иконостасов этого времени, которые производили сильное впечатление своей вычурностью и богатством композиции. Кроме того, многие старинные храмы в эту эпоху заменили свои пришедшие в ветхость иконостасы новыми и тем еще увеличили число художественных произведений этого рода. Столярно-резной стиль иконостасов предшествующей эпохи в столице более не применяется. Вместо сухих горизонтальных линий и жестких архитектурных шаблонов в новых иконостасах резчики создают чудеса деревянной скульптуры. В них, кажется, нет ни одной прямой линии—все волнуется, струится. Сильные повороты и изгибы крупных архитектурных шаблонов украшены набегающими линиями фантастических орнаментов и раковин, перевитых цветами. Декоративные композиции Растрелли и его учеников выполняются в дереве придворными резчиками и вольнонаемными мастерами под наблюдением иностранных учителей: Ролланда, Жирардона, Дункера, Штальмейера и др. Постепенно образуется целая школа первоклассных резчиков, которые время от времени посылаются в провинцию, где тоже продолжается строительство соборов и церквей по проектам неутомимого Растрелли (Казанский собор в Курске 1762 года, церковь Андрея Первозванного в Киеве 1742—1760 гг. (см. рис. 93). Елизавета, отпускавшая много средств на постройку новых церквей, делала и в уже существующие храмы и монастыри богатые вклады. Подражая императрице и соревнуясь между собою, строят церкви и ее фавориты и приближенные. В глухих местечках и уездных городках остались исключительные произведения резного искусства этой эпохи. Таковы многоярусные иконостасы в местечке Почеп, Мглинского уезда, в уездном городке Козельце, Черниговской губ. (1748—1757), в селе Лемехе, на родине

[1] Московское отделение Архива императорского двора, дело № 284, л. 178.
[2] Там же, дело № 321, л. 70.



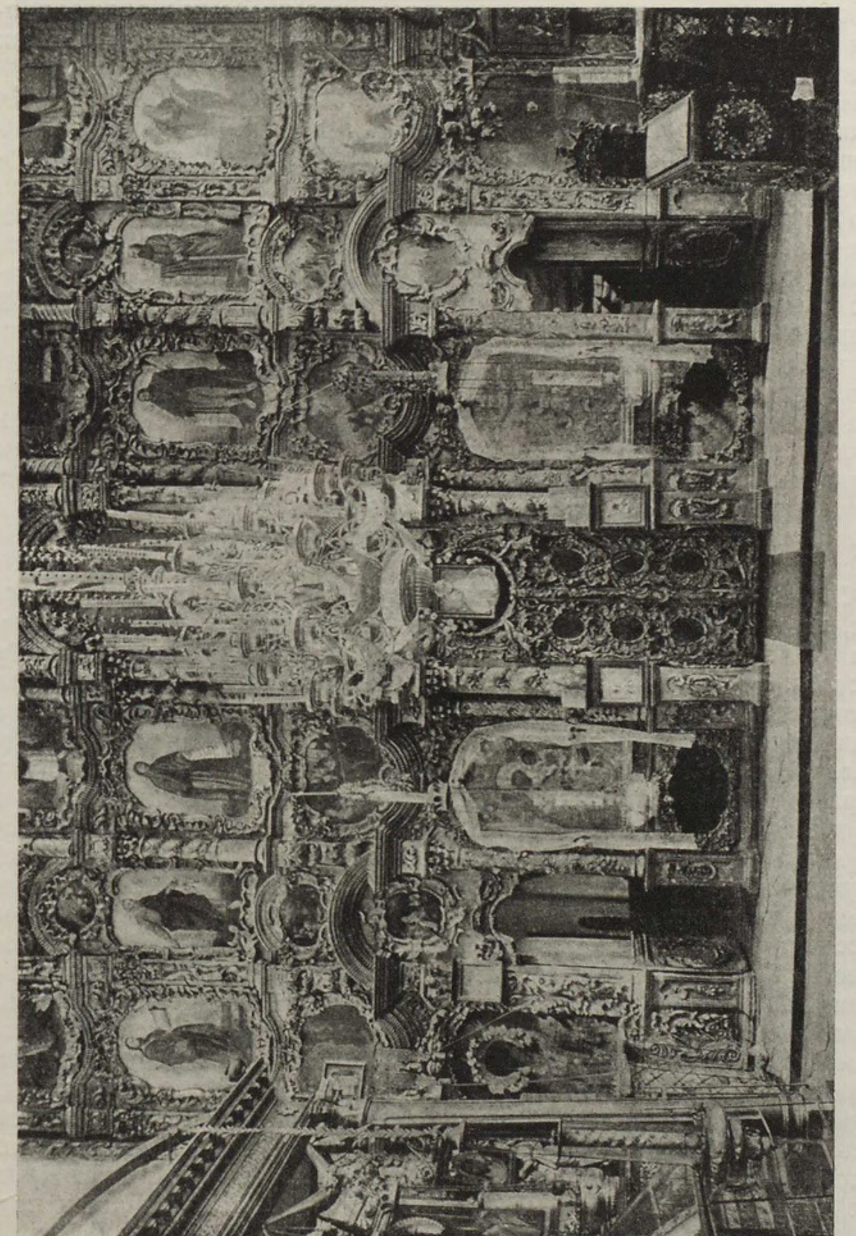
93. Средняя часть иконостаса 1753 года церкви Андрея Первозванного в Киеве

А. Г. Разумовского, и в других местах. Это век скульптуры из дерева, и произведения в стиле рококо щедро рассыпаны по провинции. Великолепные иконостасы целого ряда церквей в городе Торопце являются, как и многие другие, произведениями неизвестных нам мастеров этой школы. Правда, в провинциальных иконостасах композиция лишена того изящества и легкости, которые отличают первоклассные произведения этого стиля, и завитки имеют более тяжеловесный характер, но своеобразная трактовка всех деталей производит большое впечатление своею неожиданностью. Таков иконостас церкви Воскресения на Торгу 1766 года в городе Торопце Псковской губ. (см. рис. 94). Несомненно, что новизна этих композиций помогла в значительной степени уничтожению старых иконостасов, и новые вычурные резные украшения заменили старые тябла и колонки. Волнистые линии рядов икон, крайне разнообразных размеров и форм, перебиваются резными статуями ангелов или пророков, стоящих или лежащих в театральных позах на своеобразных выступах резьбы в широких одеждах, вьющихся вокруг тела эффектными складками.

Как необычны были для русского глаза многочисленные декоративные фигуры на иконостасах елизаветинской эпохи, которые к тому же не всегда трактовались резчиками с должной умеренностью даже в самой столице, не говоря уже о глухой провинции, можно судить по словам самой Елизаветы, которая, вернувшись из церкви лейб-гвардии Конного полка, заметила Шаховскому, что «в церкви Конного полка на иконостасе вместо ангелов поставлены резные болваны наподобие херувимов» [1].

Необычайная пышность этих многоярусных композиций, запутанных, помимо фигур, орнаментов, гирлянд цветов, еще ниспадающими складками резных из дерева драпировок, сменилась в следующий период более стройными формами, заимствованными из стиля Людовика XVI. Беседки, украшавшие великолепные французские парки XVIII века, отразились и на композициях наших иконостасов. Алтарную преграду перестают делать прямой стеной. Ее середину выдвинули вперед в виде полукруглой ионической колоннады, накрытой уступчатым куполом, по карнизу которого, кроме резных украшений в виде ваз с цветами или аттрибутами культа, поместили отдельные образа в тонких овальных рамах или же целые изображения Голгофы с предстоящими. Внизу под куполом, между колонн, заняли место царские и боковые двери и местные иконы. Тонкие резные рамки икон представляют собою гирлянды лавровых листьев, перевитых лентами. Среди других деталей преобладают овальной формы как бы обвисшие венки, выступающие между колонн доски невысокого рельефа, прикрепленные

[1] *Н. Н. Врангель.* Императрица Елизавета и искусство ее времени, Спб., стр. 6.



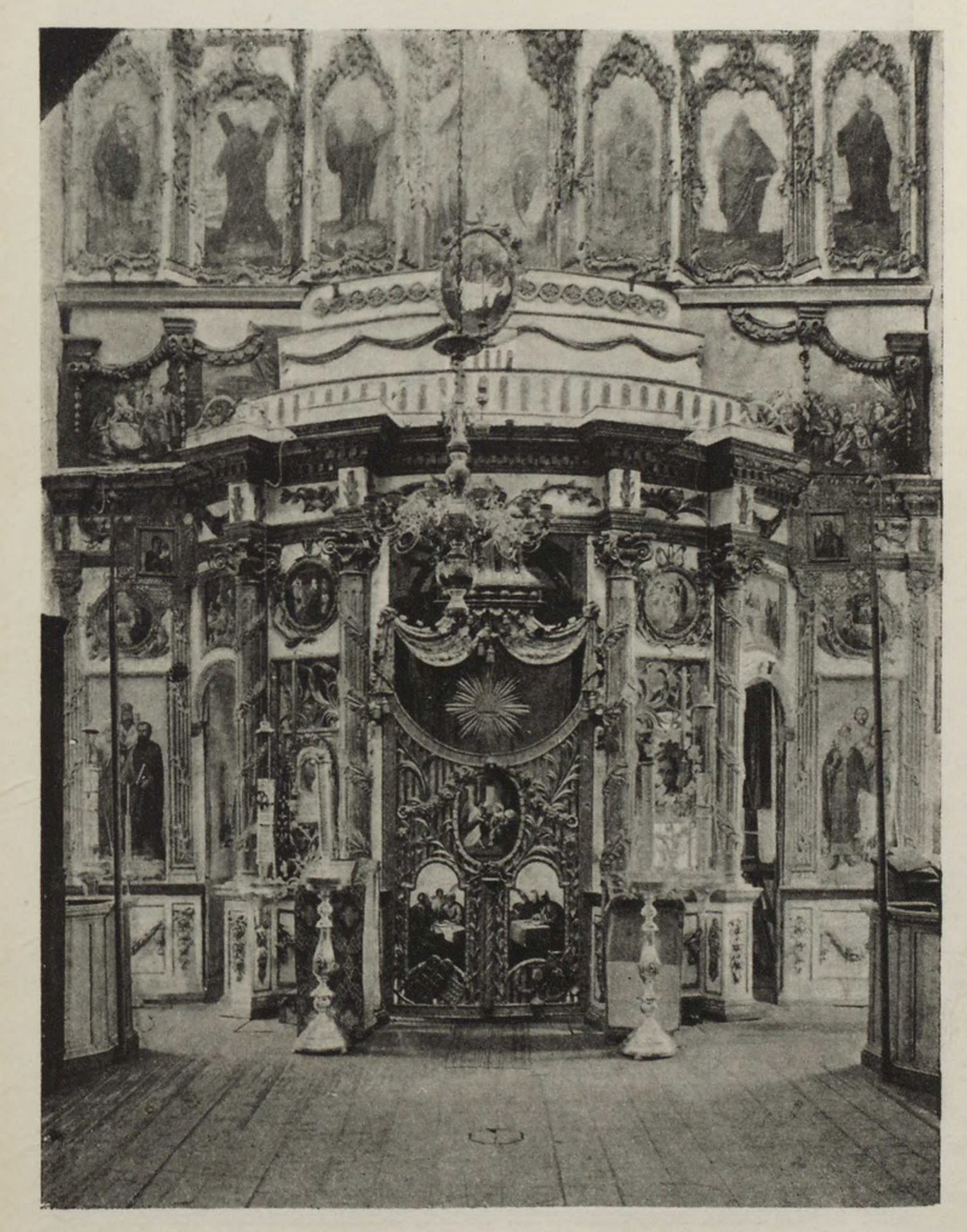
94. Иконостас Воскресенской, что на Торгу, церкви 1766 года в городе Торопце Псковской губ.

по углам плоскими гвоздями, висящие фестонами тонкие драпировки с кистями и бахромой, выемки на панели под иконами в виде эллипсиса или круга и другие украшения, столь обычные на памятниках архитектуры этого времени.

Иконостасов в этом изящном стиле осталось очень мало. Их можно было встретить в церквах только в провинции, при обстраивавшихся заново богатых помещичьих усадьбах, как, например, в погосте Харитоново Псковской губ. (см. рис. 95) или в селе Встесело того же района. При Екатерине II новых храмов строили мало, а из ранее построенных многие были упразднены. Особенно это коснулось монастырей. В 1764 году закончила свои работы Комиссия о церковных имениях, которая из бывших до того времени 947 монастырей оставила только 156 штатных и 161 нештатный, все же прочие или были обращены в приходские церкви, или же совершенно упразднены, при чем все имущество их было отобрано в казну. Через два года эта же мера распространилась и на Малороссию. О проведении в жизнь последнего мероприятия синод в 1766 году через своего обер-прокурора Мелиссино получил извещение в следующих выражениях: «Ея императорское величество избавить соизволила духовный чин от суеты мирской и от того зазрения, в котором он долголетно находился, обращаясь в мирских попечениях...» и т. д.[1].

С 20-х годов XIX столетия на смену этому стилю пришел Empire или, как его еще называли,—александровский классицизм, в котором было исполнено необыкновенно большое количество иконостасов, ибо экономическое оживление, последовавшее за окончанием «отечественной войны», способствуя усиленному строительству, имело прямое или косвенное влияние на их появление. Началось восстановление разоренных и пострадавших дворянских имений, а также и храмов, находившихся в границах дворянских владений. Во время же войн 1814—1815 гг., окончившихся взятием Парижа, русское дворянство, бывшее в войсках, близко познакомилось за границей с лучшими произведениями искусства стиля Empire. Великолепная мебель, исполненная для Наполеона по рисункам архитекторов Персье и Фонтена знаменитыми мебельщиками того времени, бронза Одио и Томира, а также других мастеров, в большом количестве были закуплены офицерами оккупационного отряда Воронцова и вывезены в Россию. Характерные мотивы классической орнаментации на этих предметах искусства, разнообразные художественные издания памятников Египта, Греции и Рима, рисунки современных французских художников и другие тому подобные материалы являлись образцами для русских резчиков этой эпохи, создававших классические детали на новых иконостасах начала XIX века. Круглые храмики екатерининского времени сменились античными пор-

[1] *С. М. Соловьев.* История России с древнейших времен, т. 26, стр. 25—26, 301.



95. Иконостас церкви погоста Харитоново конца XVIII века. Торопецкий уезд Псковской губ.



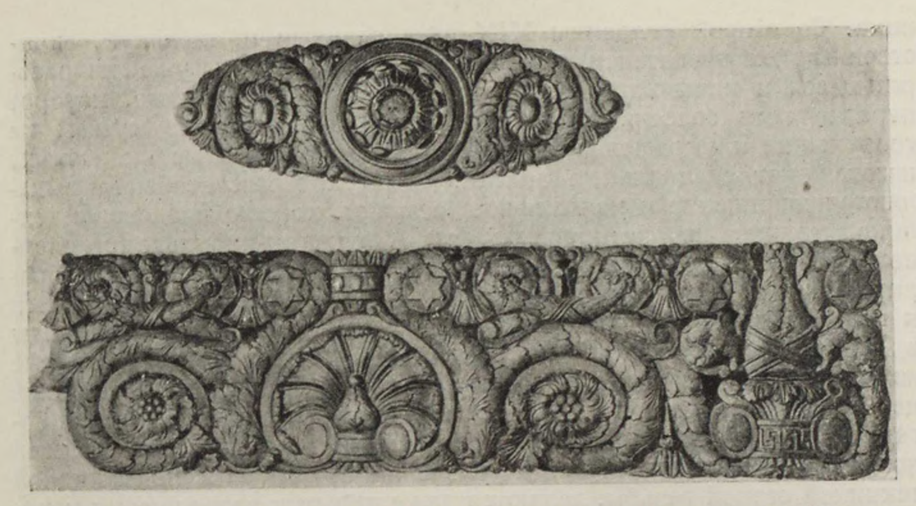
96. Иконостас церкви погоста Хворостьево 1821 года, Торопецкого уезда Псковской губ.

тиками, с их строгими линиями и пропорциями, и ряды дорических и коринфских колонн покрылись фронтонами. Исчезли театральные, полные пафоса и движения фигуры рубенсовского типа, которыми увлекались художники-иконописцы XVIII века, и между рядами колонн появились изображения в узеньких золотых рамках, застывшие в условных академических позах, исполненные в темнокоричневой гамме, подражающей палитре последователей болонской



ецкого уезда

ы дорических
театральные,
ла, которыми
ежду рядами
мках, застыв-
темнокорич-
й болонской



97. Детали резьбы начала XIX века с иконостаса Данилова кладбища в Москве

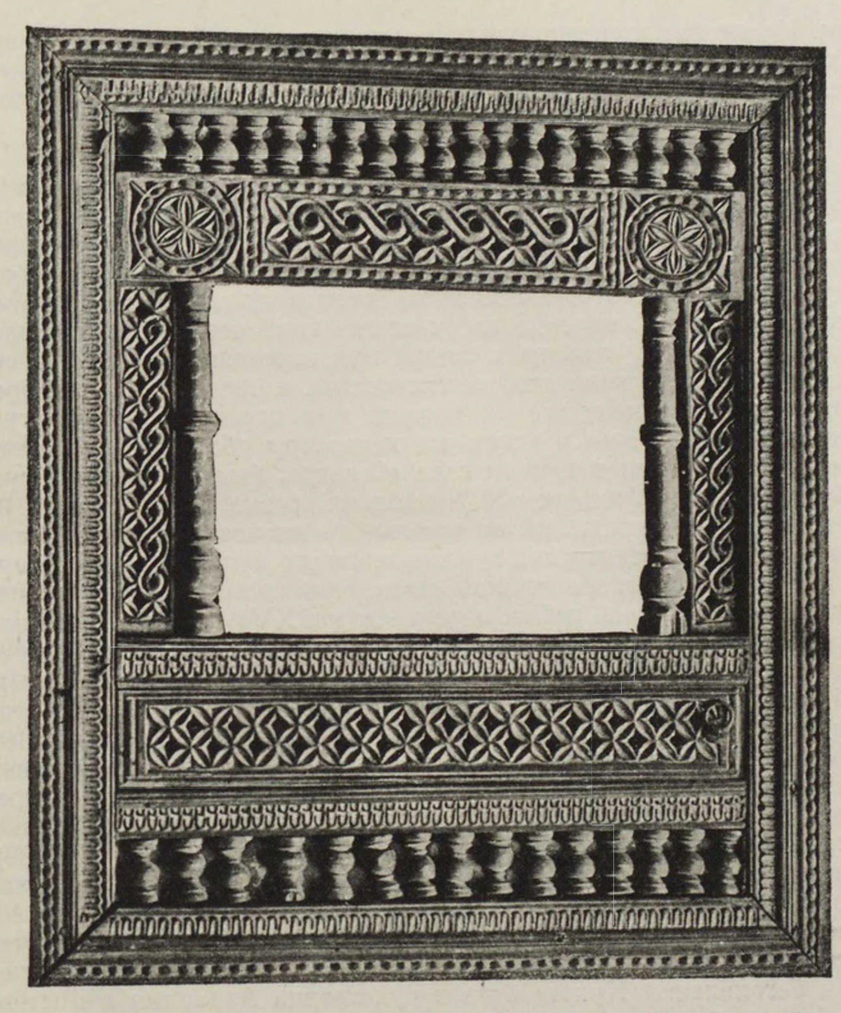
школы. Произведения резьбы в стиле империи надолго остались в русском искусстве (см. рис. 96). Не только эпоха Александра I, но и николаевское время пользуются мотивами Empire, которые постепенно грубеют и расплываются и к 40-м годам XIX столетия в приплюснутых порезках, изображающих завитки аканта или лавровые венки, трудно узнать античные детали, служившие им прототипами (см. рис. 97). Желая ввести полное однообразие в украшении православных церквей, николаевское правительство пользуется и осуждением старых форм искусства и рекомендацией взамен их «высочайше» аппробированных образцов. Так, когда в 1835 году, во время пасхальной службы, в церкви какого-то глухого села Паниковца Орловской епархии, сорвавшейся с иконостаса резной иконой был убит помещичий крестьянин, при чем об этом происшествии было доложено Николаю I, последний «повелел»: «избегать в украшении иконостасов резных изображений над оными, так как они кроме опасности, которая может произойти иногда от ветхости их, бывают изваяны иногда весьма худо, без соблюдения надлежащей правильности и приличия». На основании этой резолюции синод 2 июля 1835 года издал соответствующий указ [1]. Спустя четыре года (22 декабря 1839 г.) по всем епархиям были разосланы чертежи, специально составленные архитектором Тоном, о которых Николаю «благоугодно было отозваться, что оные для сего могут с пользой принимаемы быть в соображение».

Несмотря на ряд подобных указаний (Указ синода от 25 апреля 1841 г. и др.), в резьбе иконостасов преобладает личный вкус заказ-

[1] «Руководственные для православного духовенства указы св. Синода 1721—1878 гг.», М. 1878, указ № 331.

чика. Со второй половины XIX века главным и, пожалуй, единственным жертвователем и «благодетелем» является уже не разоряющееся и нищающее дворянство, а богатое купечество, которое нередко «для спасения души» жертвует значительные суммы на сооружение и украшение храмов. В это время резные иконостасы изготовляют специальные артели, среди которых особенно выделяются кашинские и калязинские резчики, хорошо владевшие техникой крупной декоративной резьбы. А о каком-нибудь определенном стиле иконостасов в 50—80-е годы XIX столетия и вовсе говорить не приходится,—это сплошной эклектизм. Здесь можно найти и псевдорусские мотивы проектов Тона, и итальянские орнаменты в исполнении французского художника Жюльена, и собственные измышления кашинских резчиков. В конце 90-х годов в домовых церквах, строящихся на купеческие капиталы при больницах и богадельнях, и в столицах и в провинции, наряду с кашинскими композициями иконостасов, в увлечении архаикой и примитивной техникой старой резьбы, делаются даже попытки возвращения к мотивам новгородского искусства.

Божницы. Кроме иконостасов в церквах и часовнях, таковые же устраивались в старину в молельнях у частных лиц. В XVI и XVII веках для молитвы в доме отводились специальные помещения—«моленные» или «крестовые палаты и чуланы». В описи имущества князя В. В. Голицына, составленной после его падения, значится: «В князь Васильевом спальном деревянном чюлане образ пресвятые богородицы Казанские в иконостасе резном позолоченном. В иконостасе ж золоченом образ пресвятые богородицы и иных святых лиц резные. Образ же резной на малой цке, а в нем четыре лица, а прочесть невозможно, потому что резьба мелкая». Там же, в «крестовой палате», расположенной перед палатой князей Василия и Алексея, «в иконостасе резном золоченом образ распятия господня да пресвятые богородицы, да Иоанна богослова резные. На Спасителеве образе венец деревянной с лучами золочен сусальным золотом...» и т. д. Всего в голицынских палатах было описано «двенадцать мест резных золоченые...». Такие большие молельни, для которых отводилась отдельная комната, удержались у наших старообрядцев. Большие же божницы, представляющие треугольный шкаф, до самого последнего времени были повсеместно. Они ставились обыкновенно в переднем углу и назывались «угольниками». Верх такого угольника закрывался стеклянной, а низ глухой дверцей. До последнего времени в глухих помещичьих усадьбах и в старинных купеческих домах, кроме резных отдельных киотов, в углу каждой комнаты и в спальной хозяина дома устраивали обширные божницы красного или орехового дерева, покрытые богатой, часто вызолоченной резьбой; в них устанавливали родовые иконы в драгоценных окладах. В домах крестьян для икон в переднем углу поме-



98. Деревенская божница XIX века. Москва. Гос. Исторический музей

щения делалась полка, которая занимала или только угол, или же тянулась и по обеим стенам. В некоторых местах к полке, занимающей только угол, приделывали наличник в виде рамы, покрытой мелкой резьбой, составленной из орнаментаций различного характера, перебитых точеными балясинками и колонками (см. рис. 98). В нижней части такого наличника под полкой с образами устраивался небольшой выдвижной ящик для хранения свечей, ладана и пр. Отверстие наличника иногда закрывалось занавесочкой из пестрой набойки, которая протягивалась на шнуре между колон-

ками. Кроме таких специальных наличников, на божницы устраивали еще наличники, более похожие на оконные, с фронтончиком и колонками по бокам, нередко встречавшиеся в крестьянских избах Владимирского края.

Царские двери. При детальном изучении наших иконостасов часто бросается в глаза то обстоятельство, что царские двери по характеру своему совершенно не соответствуют общей композиции всего иконостаса, ядро которого они составляют. Причина этому следующая. Являясь самой главной частью православного иконостаса, его центром, царские двери всегда наиболее тщательно отделываются и потому сплошь и рядом при переделке иконостаса сохраняются нетронутыми как самостоятельное художественное произведение; при замене же их новыми они переносятся в другую церковь в совершенно чуждую по характеру обстановку. Таковы великолепные двери в церкви села «Сельцо», бывшей вотчине суздальского Спасо-Ефимьевского монастыря, резко отличающиеся по богатству своих украшений от остального иконостаса. Они попали в этот скромный деревенский храм из главного монастырского собора при постановке в нем нового иконостаса. Таким же образом очутились изумительные по своей работе царские двери XVI века в небольшой деревянной церкви Иоанна Богослова, что на реке Ишне, близ Ростова Великого. Богословская церковь до 1764 года, находясь на монастырской земле, входила в число вотчин Богоявленского Авраамиева монастыря, основанного в Ростове еще в XI столетии. Исполненные для одного из монастырских приделов, двери эти с течением времени были переданы в скромную деревенскую церковь, в которой и хранились до последнего времени, представляя один из лучших образцов русской резьбы периода ее процветания при Грозном (см. рис. 99). Являясь произведением резца одного из иноков Авраамиева монастыря старца Исаии, они снабжены надписью следующего содержания: «Лета 7070 (1562) месяца августа в 29-й день на память усекновения честные главы Иоанна предтечи совершены двери сия в дом богоявления Христа бога и чудотворца Авраамия в Ростове при благоверном царе и великом князе Иоанне Васильевиче всея Руси, при архиепископе ростовском Никаноре, при архимандрите богоявленском Ионе. Инок Исаия» [1]. В деревенских церквах, ранее бывших монастырскими вотчинами, помимо царских дверей в ризницах попадаются предметы церковной утвари и одежды, оказавшиеся лишними в самом монастыре и переданные сюда. Кроме этих случаев, появление в провинциальных приходских и монастырских храмах великолепных образчиков русской резьбы обязано вкладам русских царей, часто жертвовавших отдельно царские врата. Таковы врата XVII века в Успенском девичьем монастыре

[1] Надпись эта опубликована в книге *Ю. Шамурина.* Ростов Великий.

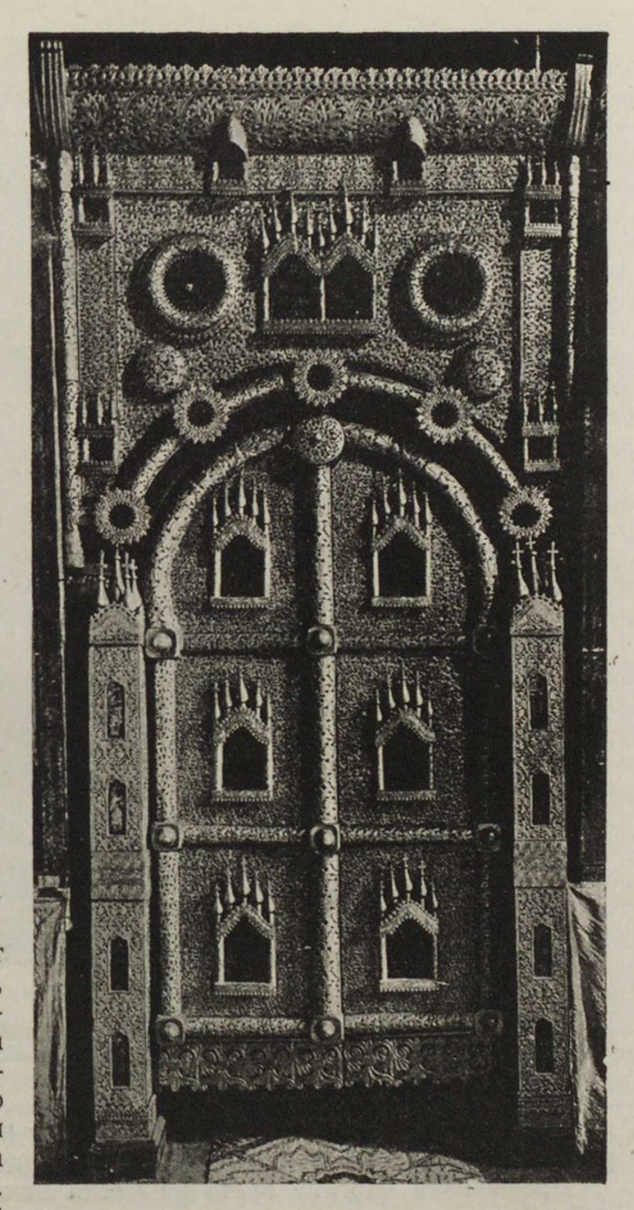
кницы устраи-
фронтончиком
ьянских избах

наших иконо-
царские двери
ей композиции
Причина этому
авного иконо-
щательно отде-
иконостаса со-
ественное про-
ится в другую
овку. Таковы
й вотчине суз-
ичающиеся по
а. Они попали
ырского собора
зом очутились
а в небольшой
е, близ Ростова
ь на монастыр-
го Авраамиева
. Исполненные
нением времени
которой и хра-
чших образцов
(см. рис. 99).
в Авраамиева
ледующего со-
день на память
ены двери сия
мия в Ростове
сильевиче всея
архимандрите
церквах, ранее
дверей в риз-
дежды, оказав-
сюда. Кроме
их и монастыр-
езьбы обязано
ельно царские
ьем монастыре

тов Великий.



города А
Владимиро
работы ма
жейной п
ланные в
были вы
расписаны
красками
но отдела
влены с н
место. В
Архива Ор
латы име
пытные св
личестве
потраченн
делку. «...
двести ли
ценою за
цать по тр
две денги,
рублей 13
ги. На 50
ребра цен
13 алтын
итого два
полфунта
цейской
денги за зо
го рубль
денги. На
дару 4 алт
нефти 8 ал
на 20 зол
стики 10
фунт без
тины вин
цене руб.
4 денги.
гульфарб
На 6 фунт
алтын, н
рыбья 3 а
ги. На кл
ги... Тем
Иван.—*Н*



99. Царские врата 1562 года из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова

города Александрова Владимирской губ., работы мастеров Оружейной палаты. Сделанные в Москве, они были вызолочены и расписаны по фонам красками и совершенно отделанные отправлены с нарочным на место. В документах Архива Оружейной палаты имеются любопытные сведения о количестве материала, потраченного на их отделку. «...На тысячу на двести листов золота ценою за сто по двадцать по три алтына по две денги, итого восемь рублей 13 алтын 2 денги. На 500 листов серебра ценою за сто по 13 алтын по 2 денги, итого два рубли. На полфунта яри виницейской ценою по 6 денги за золотник, итого рубль 14 алтын 4 денги. На фунт скипидару 4 алтына, на фунт нефти 8 алтын 2 денги, на 20 золотников мастики 10 алтын, на фунт без чети терпентины виницейской по цене рубль 16 алтын 4 денги. На 2 фунта гульфарбы 4 рубля. На 6 фунтов олифы 20 алтын, на фунт клея рыбья 3 алтына 2 денги. На клей мездринный 2 алтына. Всего 18 рублей 25 алтын 4 денги... Тем золотом и серебром и красками починивал он [Безмен Иван.—*Н. С.*] царские двери из Оружейной полаты посланы госу-



100. Царские врата церкви села Олюшенского Морозовской вол. Вельского уезда Вологодской губ.

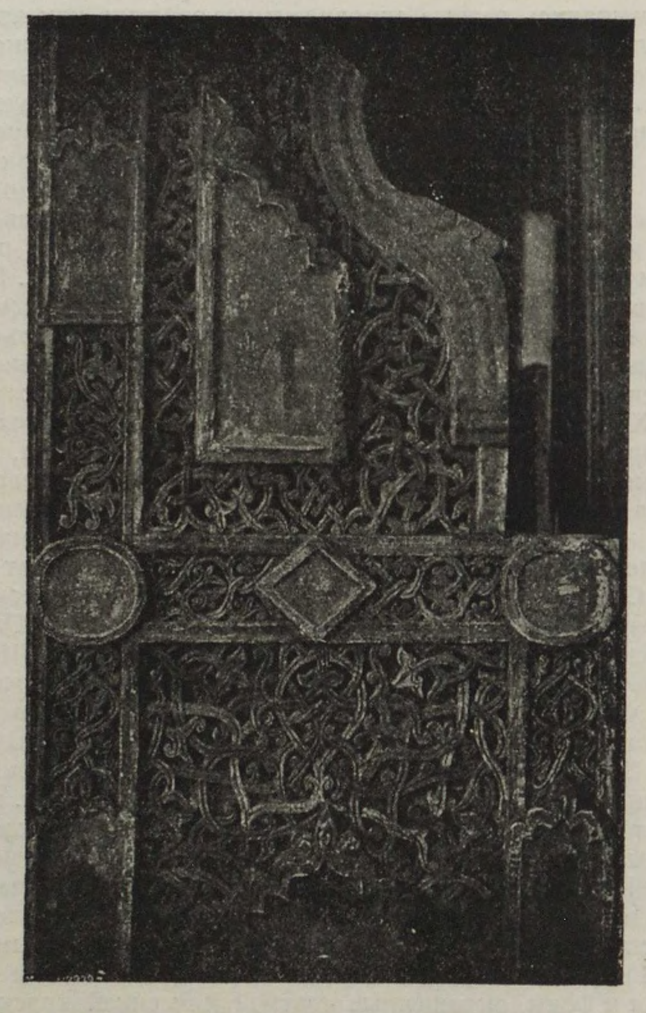
дарева жалования в Олександрову слободу [ныне город Александров.—*Н. С.*] с стремянным конюхом с Леонтием Редриковым» [1].

Древнейшие царские врата не имели никаких резных украшений. Единственными следами резца на них являются углубления для икон, называемые «ковчеги», вырезанные в плоскости половинок дверей. Между верхним и средним рядами изображений, откуда начиналось округление верхней части двери, в старинных царских

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 958, л. 341 об.

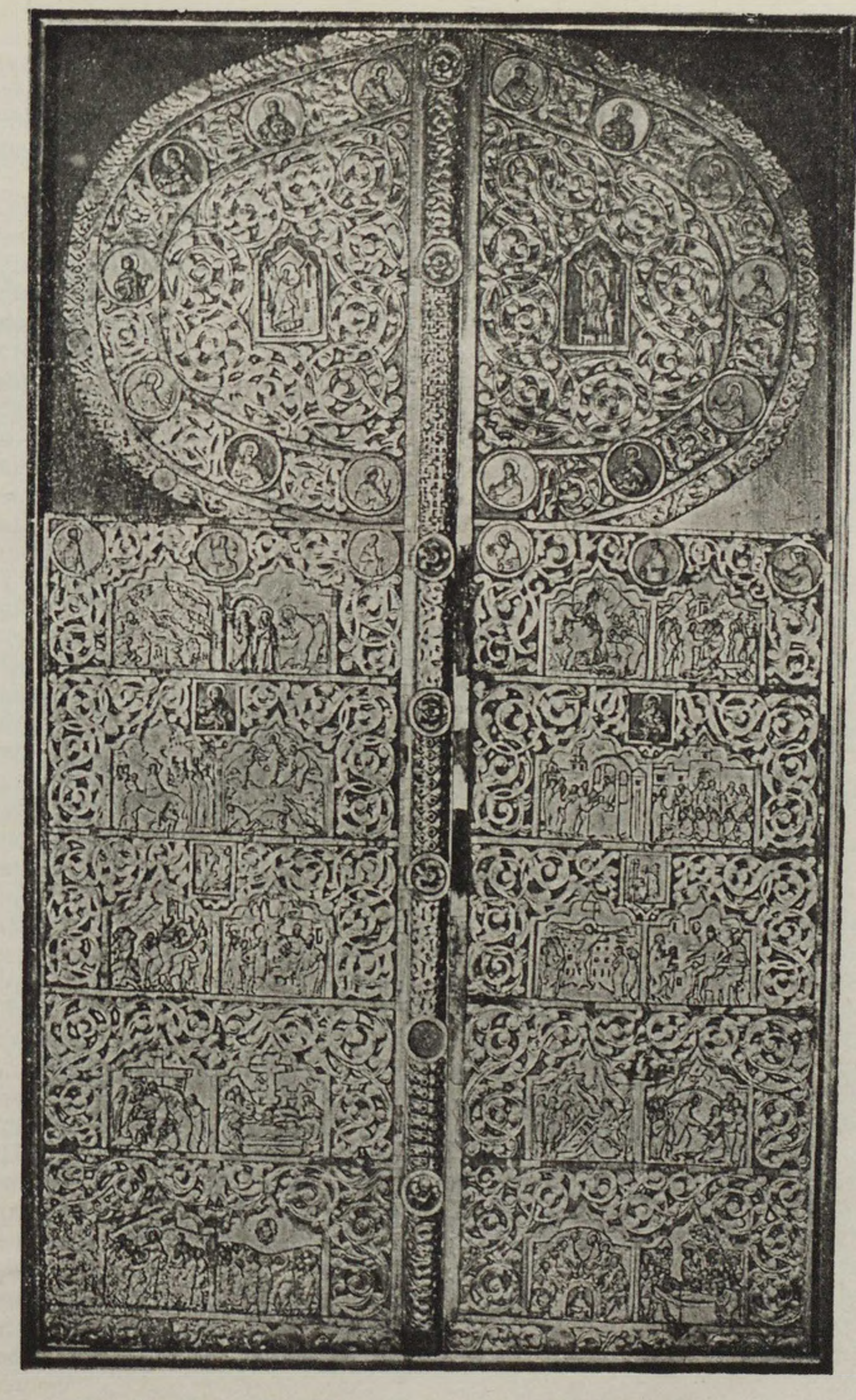
дверях помещались резные спиралевидные завитки, как на царских вратах села Олюшенского, Морозовской волости Вельского уезда Вологодской губ. (см. рис. 100). Плоские борта углубленных ковчегов первоначально оставались лишенными каких-либо украшений, даже надписи делались на полях икон. Позднее их перенесли на плоскость бортов и, исполненные вязью, они дали характер орнаментации, помещенной между священными изображениями. Все увеличивающийся масштаб хитро заплетенной вязи, давая красивый узор на гладкой доске, впоследствии был заменен расписным настоящим орнаментом, на смену которому пришел резец. Пространство, остававшееся обычно свободным от икон, оказалось недостаточным для резных украшений, которыми начали увлекаться, желая придать дверям характер узорочной завесы. Это увлечение повело к расширению плоскости узора и уменьшению размеров самых икон. К концу XV века богатая фряжская орнаментация, заняв все поле царских врат, оставила для образков маленькие клейма, заключив их в особые рамки, возвышавшиеся над поверхностью узора. Самый же узор своими искусно переплетающимися мелкими ремневидными полосами напоминал плетушки заставок русских рукописей XIV и XV столетий, как на обломках старинных царских врат из новгородского Софийского собора, ныне хранящихся в Русском музее в Ленинграде, или на обломках же царских врат начала XV столетия из Ростовского уезда Ярославской губернии (см. рис. 101), или же резные узоры арабо-персидского искусства, каковы царские врата приделов Федора Стратилата и преподобного Сергия в Кирилло-Белозерском монастыре, а также церкви Исидора Блаженного в Ростове Великом (см. рис. 102). Этот последний мотив был наиболее излюбленным и представлял ряды завивающихся стеблей, наружный контур которых как бы очерчен по циркулю, а стебли каждого нового завитка выходят один из другого, начинаясь не с наружной, а из внутренней стороны завитка. Отходящие завитки орнамента оканчиваются кружками и имеют снизу расширения в виде листьев, которые служат фоном проходящим над ними встречным стеблям. Почти все царские двери этой эпохи имеют вызолоченные выпуклые украшения и фоны, окрашенные красной или синей краской, иконы же, заключенные в рамки, бывают нередко резными из дерева или кости, как на уже упоминавшихся царских дверях из ростовской церкви Исидора или из Кирилло-Белозерского монастыря.

На смену этой правильной, несколько крупной фряжской резьбе в XVI веке приходит более мелкая с отходящими от каждого переплетающегося ремня завитками или лапками, с закруглениями на концах. Бороздка, шедшая посредине каждого ремня в орнаментации предшествующей эпохи, превратилась в глубокую треугольную выемку, занявшую всю ширину ремня, кроме оставленных по краям дорожек. Произведений резьбы, исполненных в этом духе, осталось очень много, но наилучшими считаются «халдейская пещь»

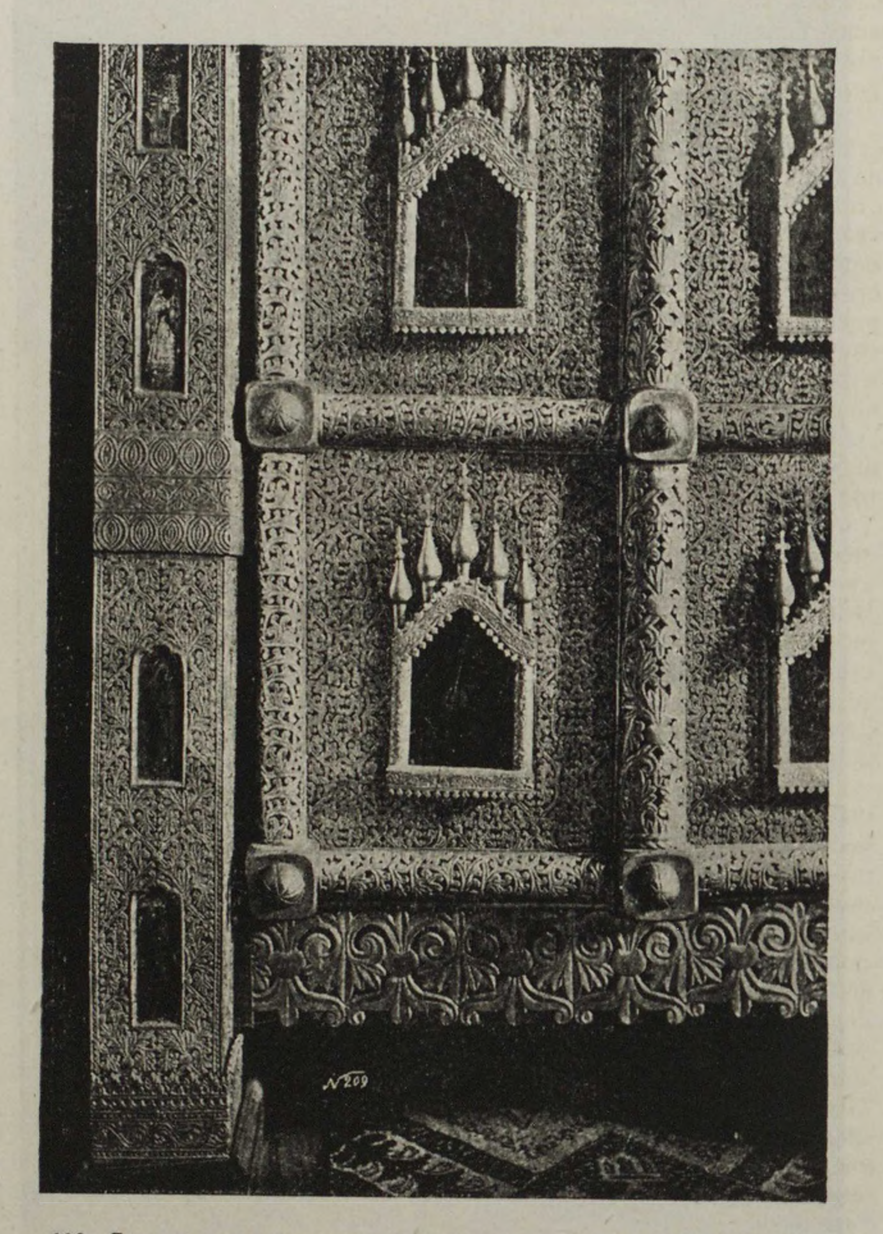


101. Часть царских врат начала XV века из Ростовского уезда Ярославской губ.

1533 года из ризницы новгородского Софийского собора и уже упоминавшиеся царские двери из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова (см. рис. 103). Наружный вид обоих этих памятников русской резьбы представляет как бы столярный каркас, сделанный из толстых полуваликов, покрытых резьбой, пространство между которыми забрано фоном с мелким узором. Вся резьба плоских частей сделана на небольших липовых дощечках толщиною 0,1 дюйма, плотно пригнанных одна к другой, с повторяющимся на них беспре-



102. Царские врата XV века из церкви Исидора Блаженного в Ростове Великом



103. Деталь царских врат 1562 года из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова

рывным запутанным орнаментом, покрытым позолотой на расписном красном фоне (см. рис. на стр. 153).

Для изображения евангелистов и благовещения на царских вратах в XVI столетии устраивают особые киотцы, сильно выступающие вперед. Они состоят из двух точеных баляс по сторонам иконы, связанных внизу опушкой и накрытых сверху красиво изогнутой кровлей с козырьком. На кровле помещаются главки, числом до пяти, луковичной формы. Так как подобные украшения введены в наше искусство, по преданию, из Великого Новгорода, имевшего оживленные сношения с Западной Европой, то возможно, что русские резчики для создания подобных украшений воспользовались столь обычным в романском и готическом искусстве приемом помещения рельефных фигур святых на кронштейнах под особыми навесами, исполненными из дерева или камня. Но если в первых киотцах имелось хотя бы отдаленное сходство с первоисточником, то последующие наши резчики переделали по-своему, сильно руссифицировав их; и этот мотив быстро начал распространяться по всей северо-восточной России, теряя следы первоисточника и приобретая все более характер декоративного прилепа, при разработке которого обращалось главное внимание на его живописные стороны. Постепенно этот декоративный прилеп приобретает вид какого-то сказочного сооружения, с кровлями в виде бочек и шатров, которые рассматривались выше, и его отдельные элементы отчасти напоминают «палатное письмо» на фонах икон, создавая в фантазии резчиков впечатление «небесного чертога», в котором и помещалось изображение святого (см. рис. 104). В то же время, благодаря мелкому резному узору, покрывшему все выступы царских врат, резные иконы уступили место живописным, которые своими красочными



104. Киотец с царских врат XVII века. Ростов. Музей Белой палаты



105. Деталь шпренгеля над царскими вратами из придела Гурия и Варсонофия Толчковской церкви в Ярославле

сочетаниями давали отдых глазу, выделяясь красивыми пятнами на золоченом фоне мелкой запутанной резьбы.

С конца XVI века мелкий и однообразный орнамент, покрывавший все поле царских врат, начинает оживляться более крупными декоративными пятнами растительного характера. Зачатки веточек, имевшие ранее вид небольших закруглений, увеличиваются и распускаются в своеобразную растительность с пышными фантастическими цветами (см. рис. 105), между которыми иногда помещаются птицы, перелетающие с ветки на ветку и оживляющие общий характер узора. Одними из наиболее выдающихся по технике царских дверей этого времени являются двери церкви Иоанна предтечи, что в Толчкове в Ярославле, в приделе Гурия и Варсонофия. Врата эти—изумительное произведение резного дела—не имеют ничего общего с остальным иконостасом и представляют эффектное пятно, на котором сосредоточивается все внимание и за которым забывается вся окружающая обстановка. Господствующую роль здесь играет портал с узорной аркой и находящийся над ним щит, который оканчивается нависшим шпренгелем, по своей величине равным $^1/_6$ всей композиции. Этот шпренгель, изогнутый по линии гуська, поддерживается двумя резными колонками с изображением рук на концах (см. рис. 106). Своеобразный мотив, человеческой рукой завершающий резную колонку, в XVII веке был довольно обычным декоративным приемом и в церковной и в гражданской резьбе.

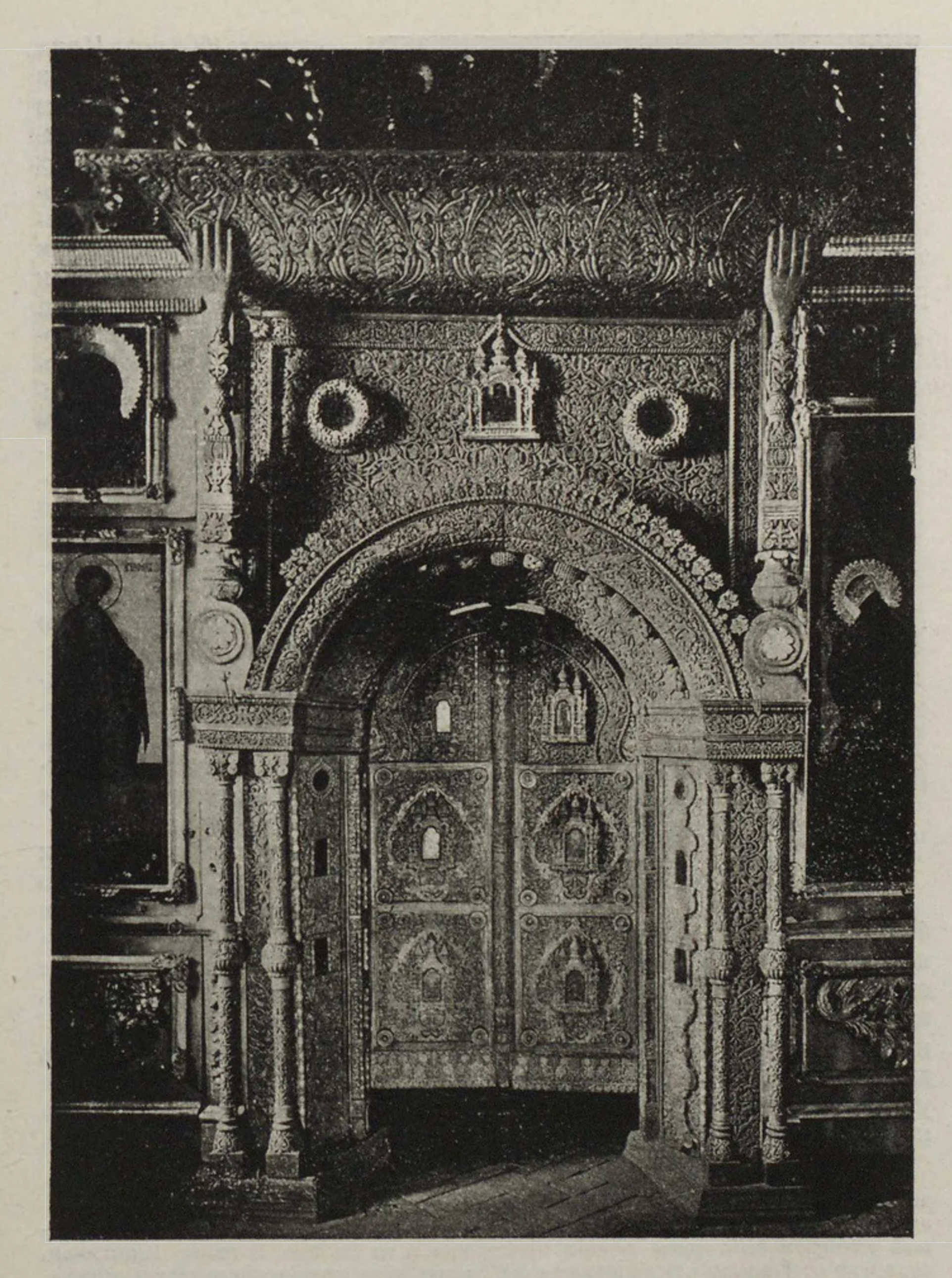
Такие же резные руки имеются в Костроме: у царских врат церкви Варсонофия и в иконостасе церкви Воскресения на Дебрях, построенной в 1652 году, где весь второй ярус имеет колонки в виде резных рук, стоящих в промежутках между икон (см. рис. 107). В гражданском быту подобные украшения делались у окон для поддержания верхнего шпренгеля. Для Коломенского дворца



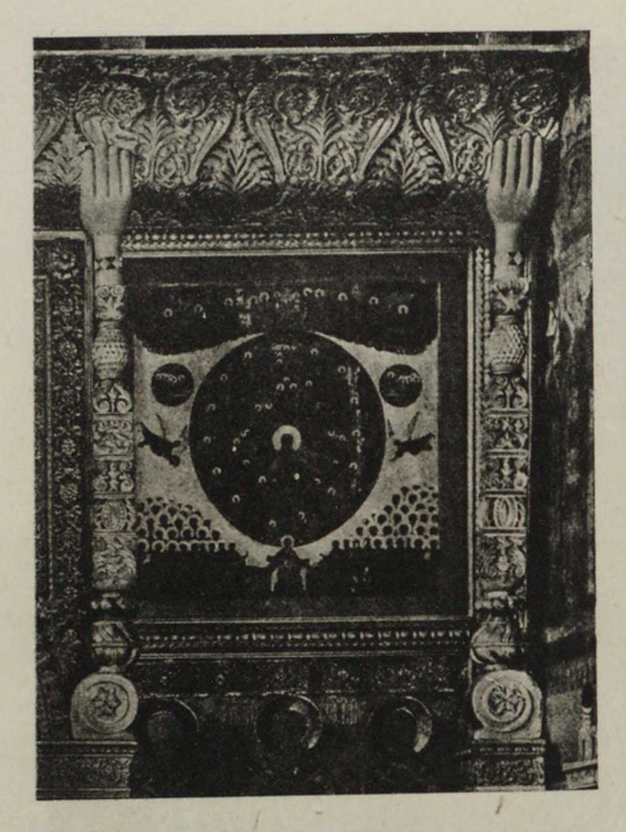
ла Гурия

и пятнами на

т, покрывав-
ее крупными
атки веточек,
аются и рас-
ми фантасти-
помещаются
е общий ха-
ике царских
редтечи, что
офия. Врата
меют ничего
ктное пятно,
м забывается
здесь играет
ит, который
е равным 1/6
нии гуська,
жением рук
еской рукой
ьно обычным
ой резьбе.
арских врат
на Дебрях,
лонки в виде
. рис. 107).
у окон для
кого дворца



106. Царские врата XVII века из придела Гурия и Варсонофия Толчковской церкви в Ярославле



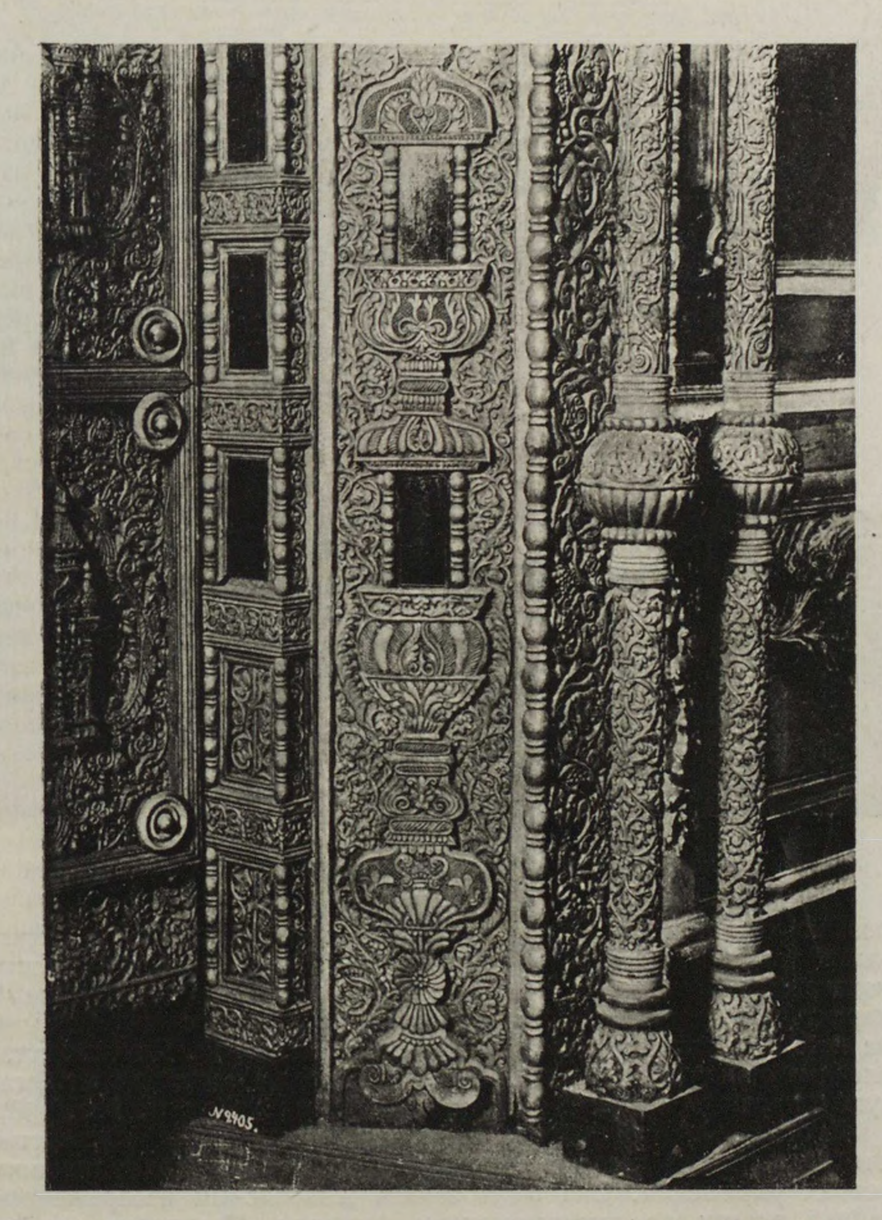
107. Деталь иконостаса 1652 года церкви Воскресения на Дебрях в Костроме

«в июле 1668 года Клим Михайлов сделал в столовую к окнам вновь десять рук деревянных точеных против образца, которые потом были раскрашены живописным письмом» [1]. Но так как Коломенский дворец до нас не дошел, а иконостас дебринской церкви был мало кому известен за отсутствием снимков [2], то своеобразное украшение царских врат Толчковской церкви, имевшее такой оригинальный вид, послужило к возникновению легенды, что врата эти были привезены из Казани какими-то богатыми жертвователями - купцами, что, впрочем, никакими документами не подтверждается.

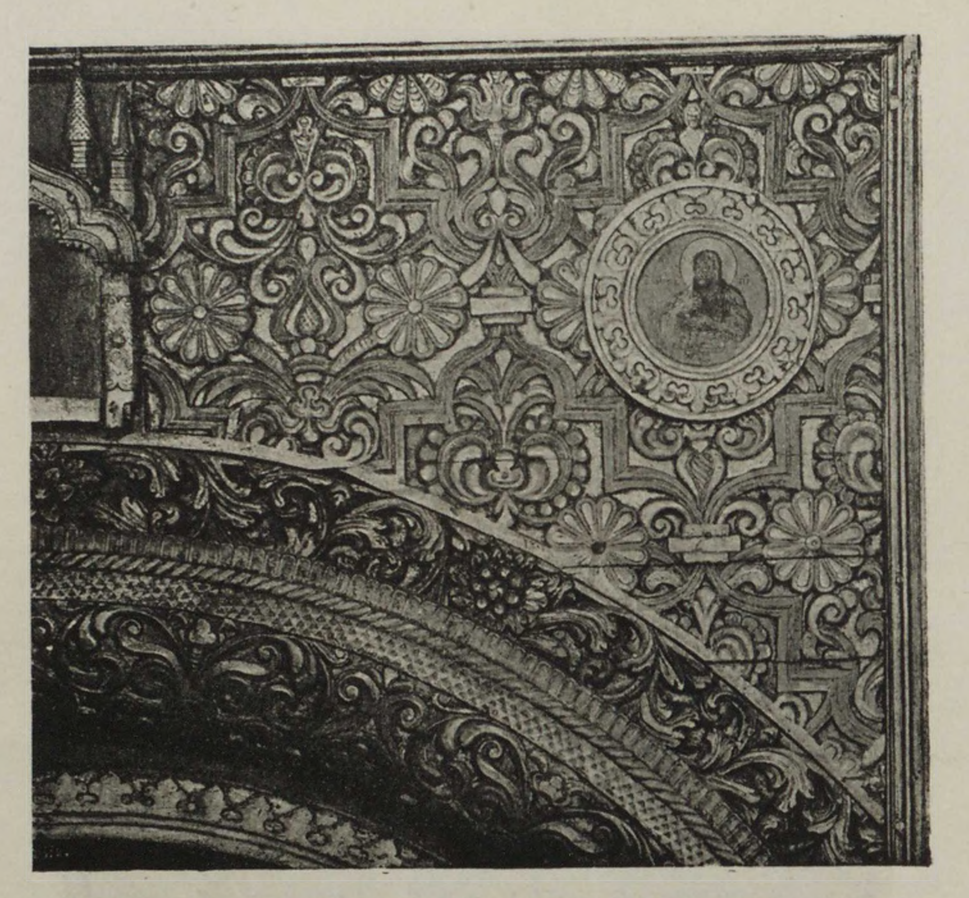
Притолоки царских врат, к XVII столетию развившиеся в такие богатые порталы, раньше имели совершенно иную форму. В первоначальном своем виде они представляли простые четырехугольные столбики, доходившие до начала скругления двери, и обделывались в верхней своей части в виде посаженного на перехвате многогранника или круглого яблока. Кроме иконописных изображений на этих столбиках ничего не было. Но распространявшиеся резные украшения, захватив все поле царских врат, перекинулись и на притолоки, и последние из простых столбиков, суровых по форме,

[1] *И. Е. Забелин.* Домашний быт русских царей, стр. 447. Кроме рук, поддерживающих карниз, в XVII веке резные руки применяются и в виде кронштейнов для висячих подсвечников и лампад (см. ниже стр. 272). Такой своеобразный декоративный прием можно проследить и на Западе. В замке Шантильи, недалеко от Парижа (построенном в XVI веке), столовая нижнего этажа освещается рядами ламп в виде факелов, которые держат выходящие из стены руки.

[2] Снимки с него впервые были обнародованы в издании *Дунаева*: «Кострома», 1913.



108. Деталь портала правой стороны у царских врат из придела Гурия и Варсонофия Толчковской церкви в Ярославле



109. Деталь царских врат XVII века. Москва. Гос. Исторический музей

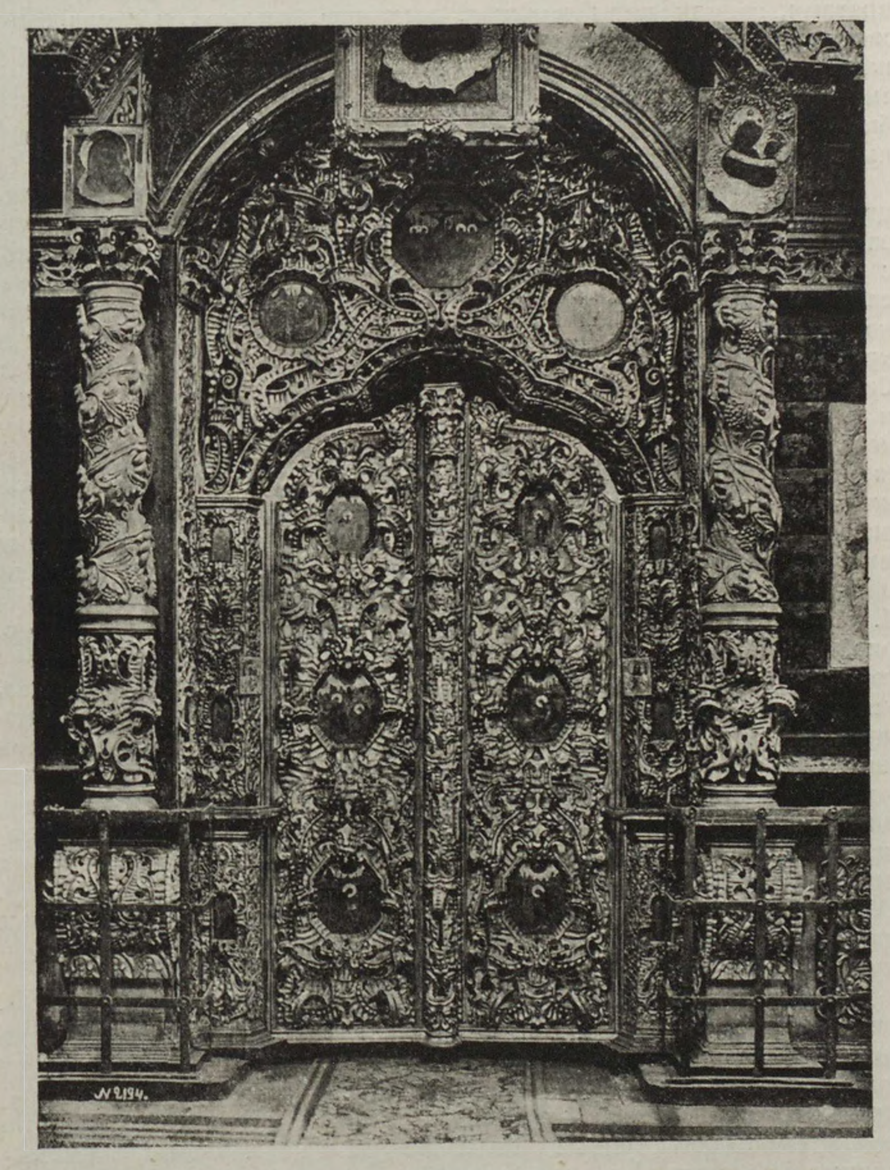
развились в широкие порталы с выступами и откосами, с приставными тонкими изящными колонками. Лишенные необходимости поддерживать что-либо, они имеют исключительно декоративный характер и представляют собою тонкий стержень с насаженными на него яблоками, украшенными резными деталями. Далеко отставленные от портала, они в Толчковской церкви представляют богатую декорацию боковых украшений царских врат (см. рис. 108).

Доска над царскими вратами, в которой было вырезано отверстие для скругленной верхушки створок, сначала не имела никаких резных украшений. Она была занята живописным изображением тайной вечери по литургическому переводу. Появление резных украшений в начале XVI века уменьшило размер живописной иконы, которую поместили в особом киотце с козырьком и главками подобного же характера, как и на самих царских вратах.



...ческий музей

...и, с пристав-
...еобходимости
...декоративный
...насаженными
...Далеко отста-
...тавляют бога-
...м. рис. 108).
...ано отверстие
...ела никаких
...изображением
...ение резных
...исной иконы,
...вками подоб-



110. Царские врата 1665 года из церкви Николы Мокрого в Ярославле

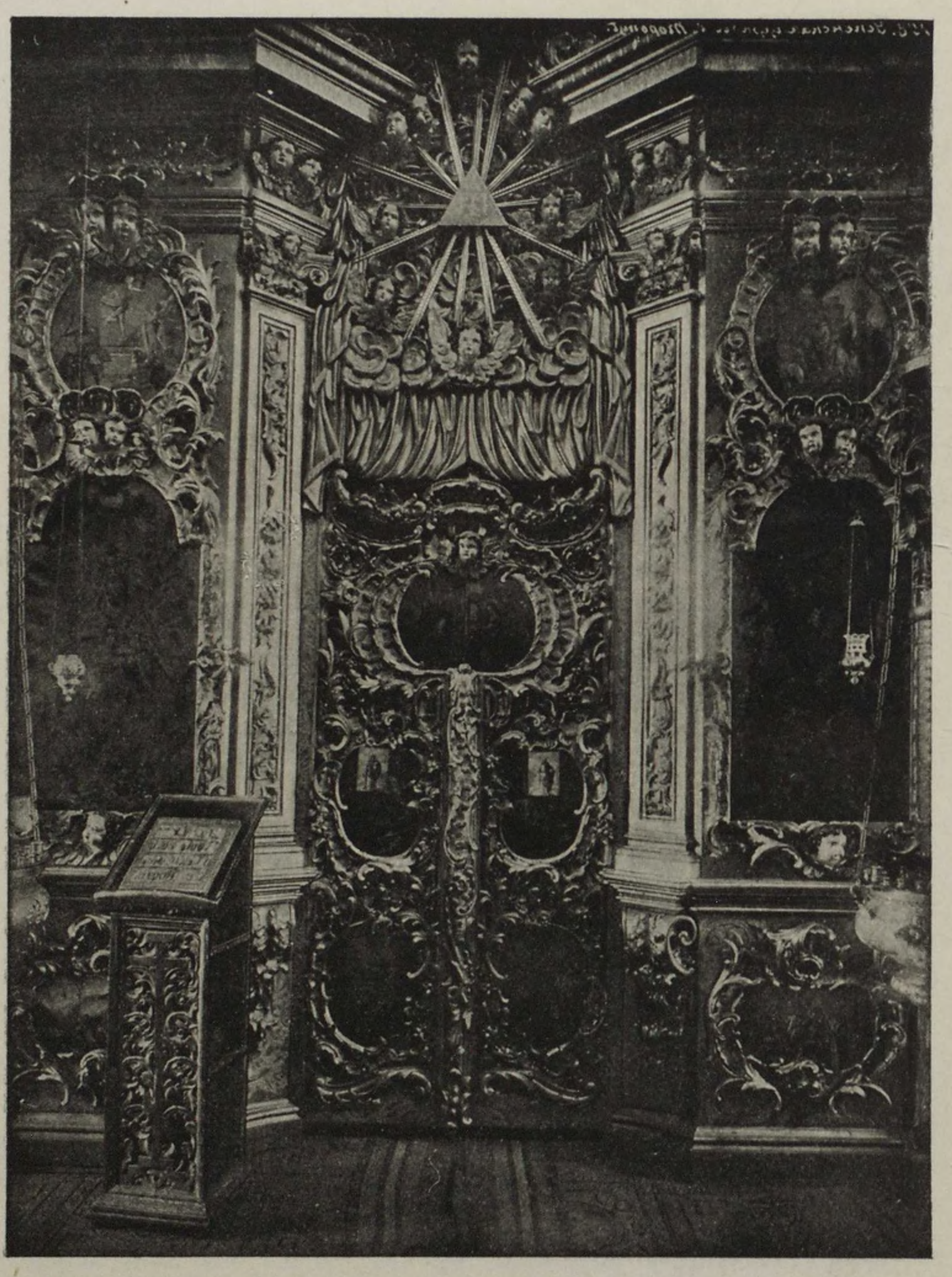
Развитие порталов царских врат в XVII столетии заставило приподнять икону еще выше, так как ее место, непосредственно над вратами, заняли ряды валиков, выступов, откосов и других архитектурных деталей верхней части портала. На рис. 109 изображена деталь царских врат, по которой видно, насколько были массивны украшения портала и какое сравнительно маленькое место было отведено под икону, помещаемую в киоте, иногда очень любопытной формы.

Мотивы флемской резьбы сильно отразились на композиции царских врат, которые с этого времени теряют характер отдельного законченного пятна узорного входа и соединяются в одно целое с композицией всего иконостаса. Портал со шпренгелем меняет свою форму на богато украшенную арку, опирающуюся на прилепы колонны, все обвитые виноградом. Их пьедесталы снабжаются кронштейнами, имеющими исключительно характер украшения. Сильно выступающая, эта гребневидная резьба, беспокойно волнуясь и переплетаясь, образует единую сквозную стенку царских врат, через которую видна алтарная завеса. Помещенные на их створках иконы, то восьмигранной, то круглой формы, так глубоко посажены, что прикладываться к ним невозможно, и позднее рядом вешают маленькие образки. Царских врат с такой резьбой осталось много. Одним из лучших образцов этого типа являются врата из церкви Николы Мокрого в Ярославле (XVII век) (см. рис. 110) или б. Никольского Особного монастыря в городе Торопце (1665) (см. рис. 92). Интересно отметить, как эту пышную флемскую резьбу городских церквей, сделанную не без влияния мастеров иноземцев, переработало народное искусство. Высокий рельеф, приближающийся к скульптуре, был чужд русскому резчику, и вне влияния иностранного учителя он по-своему переделывает и грузную витую колонку с виноградом и пышную корону над вратами. Глубокие впадины для иконы с гребнеобразными картушами у него превращаются в рамки со слабым рельефом, и всему хаосу запутанных орнаментаций он придает спокойную и ясную растительную форму. Образцом такой переработки мотива могут служить интересные царские врата церкви Флора и Лавра в Ростовском приходе Шенкурского уезда Архангельской губ. (см. рис. 111).

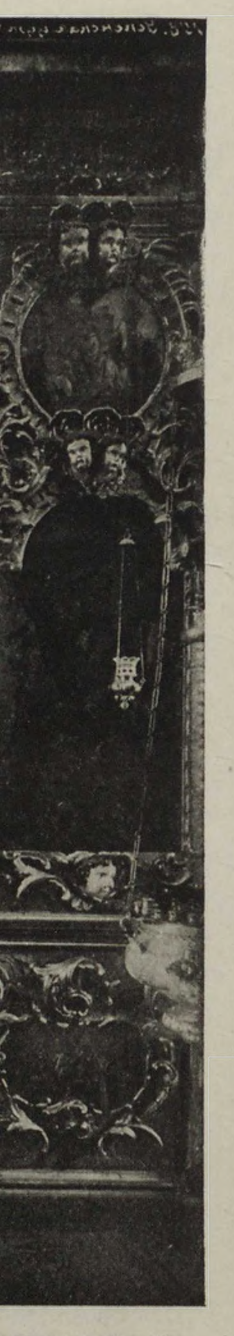
Флемская резьба на царских вратах просуществовала до появления стиля рококо. В период его господства различаются два типа царских врат. Один—орнаментального характера, являющийся как бы естественным развитием предшествующего типа, другой, пришедший с Украины,—с сильным налетом католицизма, в котором преобладают крупные резные фигуры и целые сцены, заимствованные из священного писания. Лица, руки и ноги этих фигур расписаны под натуру, а одежды нередко вызолочены. В царских вратах орнаментального характера главное место занимают резные раковины (rocaille), в капризных завитках которых помещены живо-



111. Царские врата XVII века церкви Флора и Лавра в Ростовском приходе Шенкурского уезда Архангельской губ.



112. Царские врата 1768 года Успенской церкви города Торопца Псковской губ.



Псковской губ.



113. Царские врата XVIII века старого собора в Рыбинске

писные иконы, исполненные в манере рубенсовской школы. Самая форма верхней части створок начинает изменяться. Их делают с выемкой к середине, оставляя место для резной композиции из драпировок, облаков, с порхающими херувимами и наложенными сверху лучами, которые исходят от помещенного в центре изображения святого духа в виде голубя или всевидящего ока или слова БГ в треугольнике, как в Успенской церкви города Торопца Псков-

14



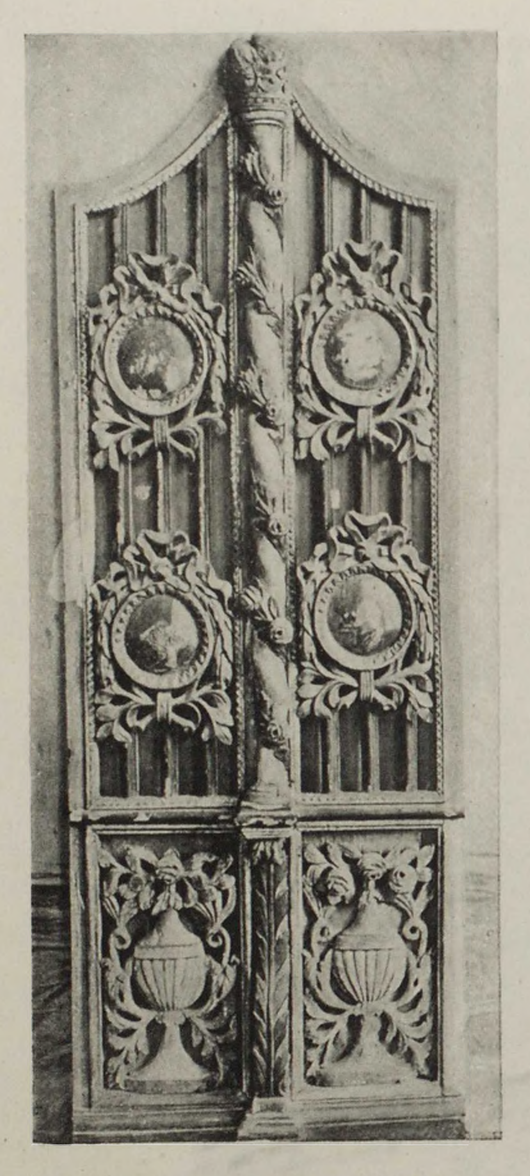
114. Царские врата с изображением благовещения. Половина XVIII века. Полтава. Музей

ской губ. (см. рис. 112). Другой тип царских врат этой эпохи, получивший большое распространение, представляет одну целую композицию или сцену, заменившую собою отдельные иконы. Наиболее частым сюжетом такой фигурной композиции является Тайная вечеря, происходящая в обстановке вычурного покоя в стиле рококо, как в старом Рыбинском соборе Ярославской губ. (см. рис. 113). Встречаются и другие сюжеты, как сошествие святого духа на апостолов (в деревенской церкви Хворостьевского погоста Псковской губ.), или Благовещение (см. рис. 114), или видение Иакова (см. рис. 115). Последние два сюжета особенно часто встречаются в деревенских церквах. Вероятно, в XVIII столетии таких царских врат было гораздо больше и в столичных и в больших провинциальных церквах, где имелись пышные скульптурные иконостасы Елизаветинского рококо. С заменой их новыми исчезли и царские врата этого стиля, тем более, что на изваяния религиозного характера в XIX веке неоднократно воздвигались целые гонения. В последние десятилетия XVIII века, с поворотом к классицизму, изменилась и резьба царских врат, и мотивы стиля Людовика XVI, в отделе иконостасов, о которых говорилось и здесь. На небольших царских вратах этой эпохи (рис. 116), хранящихся в Историческом музее в Москве, две трети всего поля заняты сквозной резьбой, на тонких вертикальных колонках которой помещены круглые медальоны с лентами, бантами и листвой. В нижней, глухой части сильным рельефом изображе-



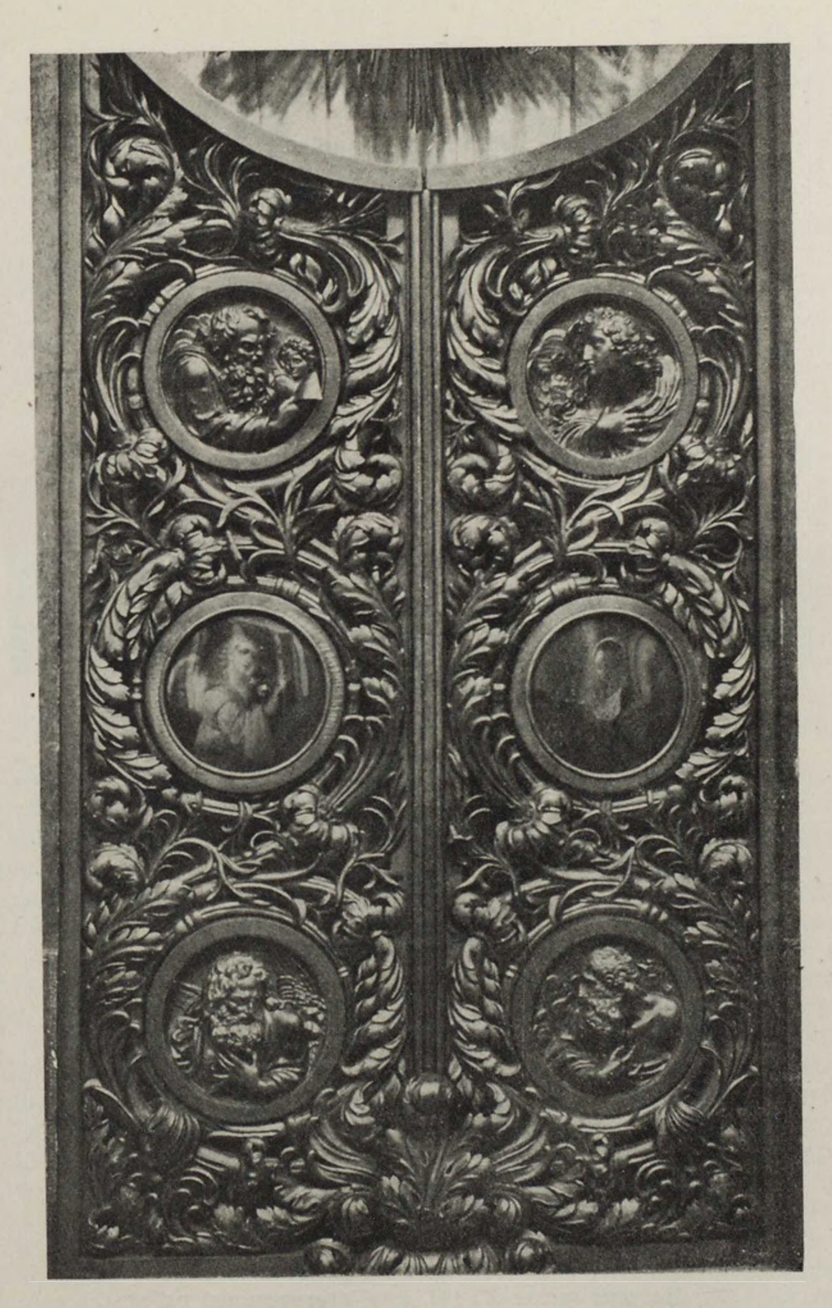
115. Царские врата с изображением видения Иакова. Половина XVIII века. Полтава. Музей

ны цветы в вазах, у которых нижняя часть обработана рядами рельефных ложек. Створки разделяет витая колонка с гирляндами роз. Но во всей этой резьбе совершенно не видно того подхода к украшению царских врат, который был в предшествующие эпохи, когда они являлись главным пятном в убранстве храма. В этом стиле царские врата получают вид створок какого-то резного, богато украшенного шкапчика.

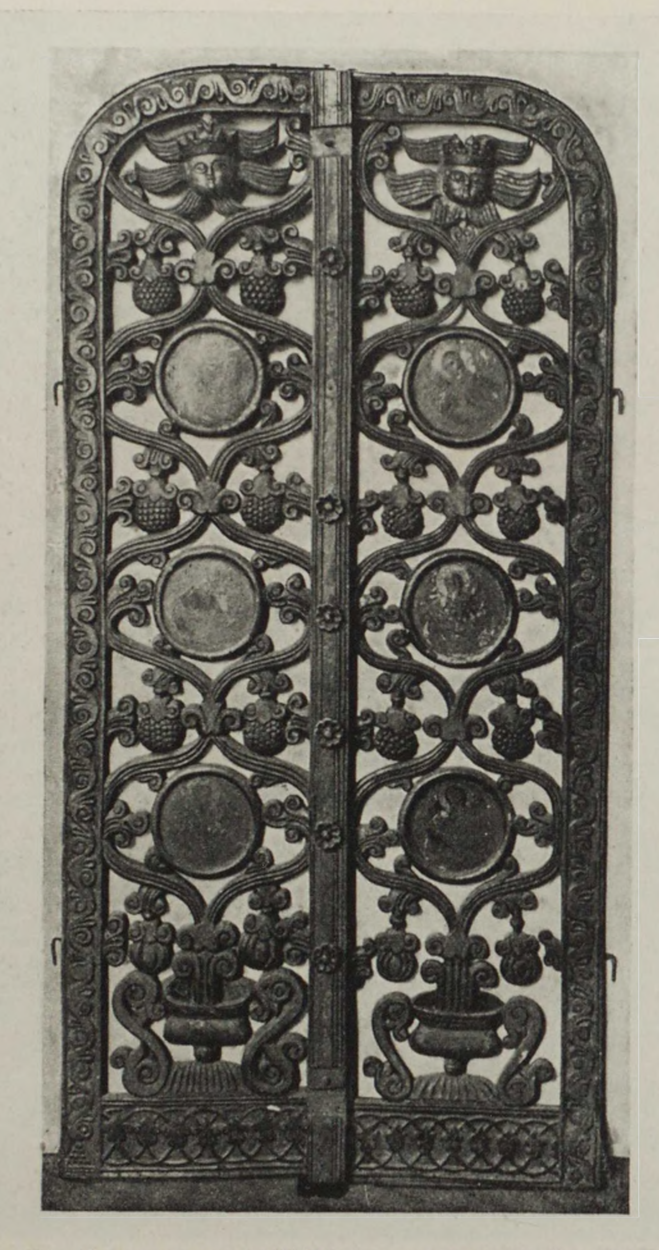


116. Царские врата конца XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей

В начале XIX столетия, с расцветом александровского классицизма, большинство ранее господствовавших живописных резных украшений исчезло. Банты, ленточки, гирлянды цветов—все это заменилось мотивами римского орнамента, величественно раскинувшего свои побеги аканта. Из элементов украшений от старого репертуара остались только лучи, которым придали, вместо случайного и живописного расположения, строгую и определенную форму, обравняв их концы. Они заняли пустые треугольники фронтонов или в виде правильных полукружий укрепились над прямоугольными рамками икон. В этом стиле контрасты геометризированных украшений и прямолинейных форм с пышным римским орнаментом дали своеобразное сочетание на царских вратах. Восстановление московских церквей после пожара 1812 года оставило в них многочисленные произведения наших резчиков. Одним из наиболее выдающихся памятников этого времени являются царские врата церкви



117. Царские врата начала XIX века в церкви Всех скорбящих радости в Москве



118. Царские врата XVIII века, крестьянской работы.
Москва. Гос. Исторический музей



Всех скорбящих радости на Большой Ордынке в Москве. Исполненные по рисункам и под руководством известного архитектора Бове, они дают представление о том, как высоко стояла в начале XIX столетия техника резьбы, давшая такое совершенное произведение деревянной скульптуры. Резчики, исполнявшие их, показали себя одинаково искусными и в резьбе голов (апостолов), помещенных в гладких круглых рамках, и в богатых побегах пышного орнамента, раскинутого между ними (см. рис. 117). Глядя на эти двери, можно ясно представить, какое понимание формы и зрелое исполнение могут дать наши народные силы, если они работают под руководством знающего свое дело мастера. С другой стороны, без такого руководства деревня, предоставленная самой себе, с трудом усваивает новые мотивы



119. Часть паддуги царских врат XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей

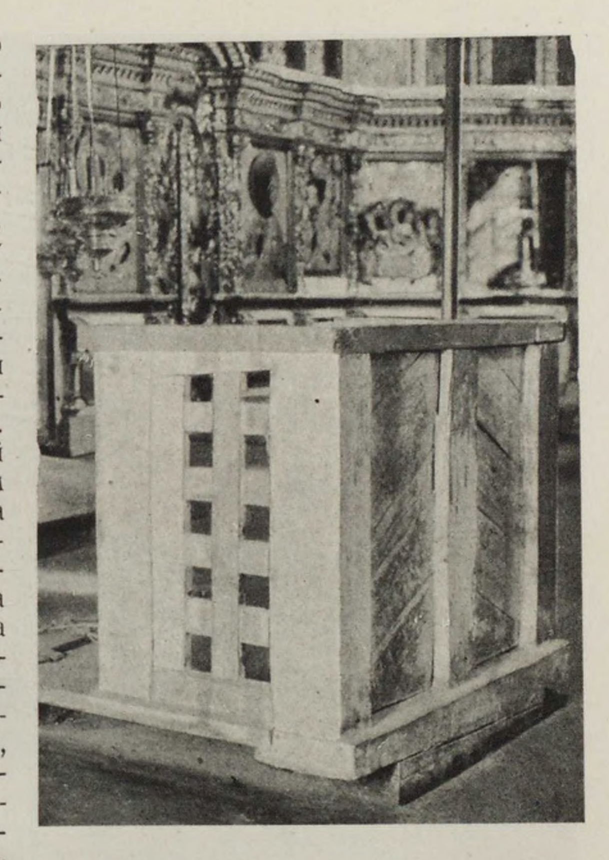
иноземных стилей, не решаясь расстаться с привычными формами искусства. Ярким примером этого являются царские врата из коллекций Государственного Исторического музея, исполненные в чисто народном духе (см. рис. 118). В них видно, что, кроме сменявшихся западных мотивов, в народной резьбе даже в XIX веке сохраняются отголоски еще не забытого влияния Востока. Нижний край рамы этих врат имеет узор из переплетающихся кругов, перебитых на точках пересечения условно исполненными цветочками. Как в этом узоре, так и в вазах, из которых идут стебли виноградных лоз, есть много общего с подобными орнаментациями персидских или арабских узоров. Соединение таких мотивов с медальонами, виноградными гроздьями и полноликими головками херувимов, украшенными «нетленными» венцами, представляют любопытную композицию, по которой ясно видно, как мало были усвоены народным творчеством приносимые извне художественные затеи, которых никогда не чуждались русские люди, но с которыми они и не очень церемонились. Такое отношение ко всему иноземному было подмечено еще историком Погодиным, который говорил на Первом археологическом съезде: «Откуда бы что ни приходило—русская печь все переваривала, и что из нее выходило, то было уже не иностранное, хотя и сходное кое с чем иностранным».

К л и р о с а. Для помещения клира и певчих, на солее, около боковых стен храма устраивались клироса (см. рис. 120), вначале представлявшие небольшие огороженные четырехгранными брусьями места. Брусья, утвержденные на невысоких стояках, служили подлокотниками певчим, клавшим на них богослужебные книги и старинные ноты-крюки. В таком несовершенном виде еще и до сих пор встречаются клироса в некоторых деревенских церквах, как, например, в погосте Пожоги, Псковской губ. Более развитым типом клироса является клирос с зашитыми тесом боками. Тесины эти ставятся или вертикально или под углом—«в елку». В первом случае их края нередко обрабатываются узорной вырезкой, создающей из плоскости впечатление точеных балясин. Таков клирос в церкви Флора и Лавра Ростовского прихода Шенкурского уезда Архангельской губ. (см. рис. 121). Гладкие тесовые бока вверху под подлокотниками клироса иногда обрамляются прорезными фигурными подзоринами, как в церкви Петра и Павла во Пскове или в погосте Всхоново, Псковской губ. (см. рис. 122). Простые стояки иногда заменяются точеными. На гладких местах появляется резьба. В старинных клиросах погоста Песно той же губернии прямые угловые столбы заменены точеными, с перехватами, а между ними помещен ряд мелких балясин. В промежутках по фону вверху идет пропильной орнамент. На плоских частях точеных угловых столбов, на высоте пропиловки, расположены ряды грубых желобчатых порезок, которые дают игру светотени на гладкой поверхности дерева. Покрашенные в темноголубой цвет, с черными колонками и подлокотниками, они представляют солидные сооружения, очень характерные как образчик народного творчества (см. рис. 123). Соединение с клиросами полок для книг или открытых аналоев, служивших библиотечками, не изменили общего типа этих сооружений.

В XVII веке, когда особенно распространена была роспись красками не только отдельных предметов, но и целых зданий, как внутри, так и снаружи, клироса, помимо позолоты, еще и расписывались. «...Ивану Безминову на покупку листового золота и серебра и на иные всякие розные цветные краски денег тридцать рублев... Тем золотом и серебром и цветными краски позолотил и посеребрил и красками расписал два крылоса резные в церковь к преподобномученице Евдокеи» [1]. Далее простая раскраска уступает место живописным изображениям, сюжетами для которых служат сцены из ветхого завета, пророки и пророчицы, а также мотивы «бытейского письма», как на интересных клиросах XVII столетия, сохранявшихся в Красногривском монастыре Владимирской губ. Они разделены на филенки, с сильно выступающими резными колонками. Филенки помещаются под резными же подвесными арочками, и на них изображены по две фигуры на каждой, с любопытными под-

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959, л. 528 об.

писями. Около фигур юноши и инока написано: «Всенощне сии до утра стояху, Ранами бесчестнев бодрость возбуждаху, Нозе недвижне в молитве имуще, Жертву словесну богу воздающу» и т. д.[1]. Подобная живопись существовала и в XVIII столетии на клиросах, и сюжеты ее были чрезвычайно разнообразны. Так, в Екатерининской церкви в московском Кремле, после пожара 1735 года, были возобновлены, помимо резного иконостаса, и «два клироса деревянных, на них изображены сивиллы»[2]. Насколько широко были распространены подобные сюжеты, можно судить по дошедшим до нас их изображениям в провинциальных музеях. В воронежском музее имеется целых шесть изображений сивилл, ранее украшавших собою клироса одного из храмов Толшевского Спасо-Преображенского монастыря. В упраздненном Богоявленском монастыре города Венева Тульской губ. на клиросах соборной церкви имелись изображения двух сивилл[3]; имелись они и в других местах.



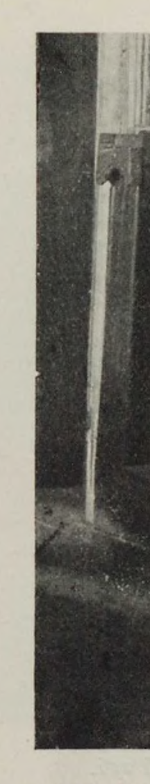
120. Клирос одной из церквей Северного края

Интересные клироса XVII столетия сохранились в двух московских церквах: в Покровском соборе, что на рву (у Василия блаженного), и в церкви Грузинской иконы богоматери, в Китай-городе. Особенно усложненную форму имеют последние. Помимо плана в виде звезды, у них на подлокотники поставлены резные точеные ба-

[1] Более подробно см. *В. Георгиевский*. Флорищева пустынь, Вязники 1896.
[2] Архив Оружейной палаты, Опись А. И. Успенского, 1282. «Екатерининская церковь».
[3] *Н. И. Троицкий*. Веневский Богоявленский монастырь (упраздненный), Тула 1895.



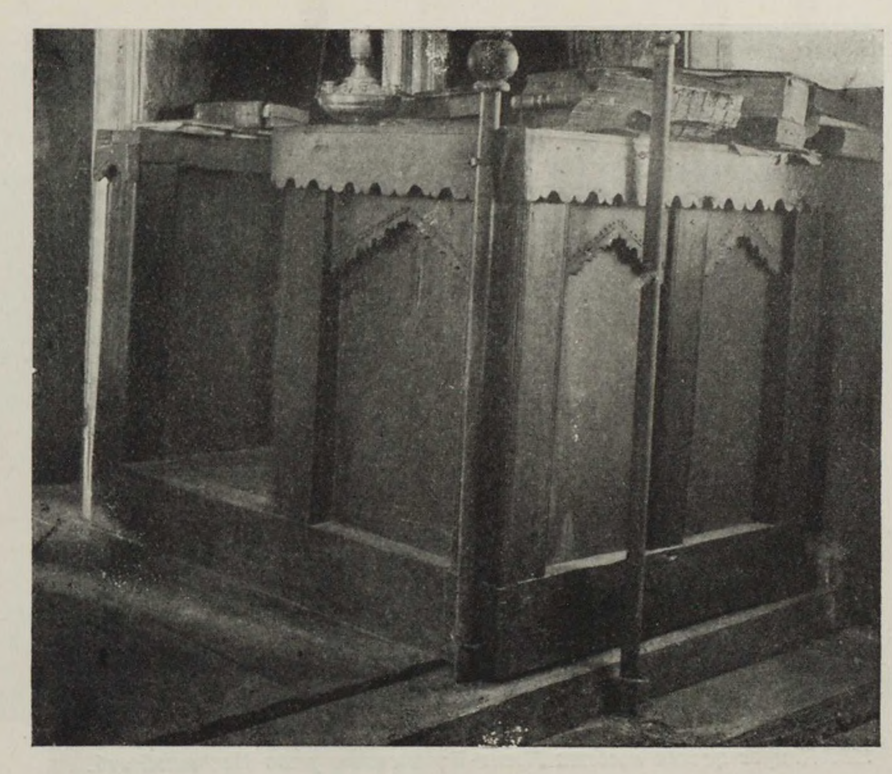
121. Клирос церкви Флора и Лавра Ростовского прихода Шенкурского уезда Архангельской губ.



122. Кли

лясины, на
ских клиро
колонками
шие живоп
клиросов т
один из кл
торого име
деревянные

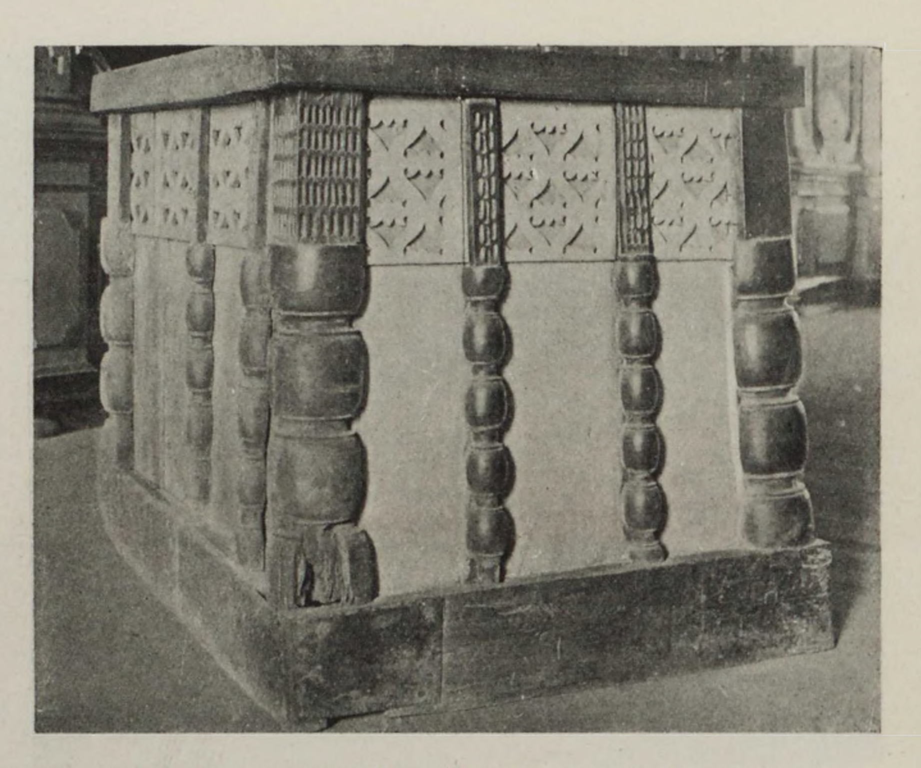
В XVII
ли построе
под его во
циальных
жив во мн
шой амвон
солеи клир
лая их то к
росах боль
тая резьба,



122. Клирос церкви погоста Всхоново, Торопецкого уезда Псковской губ.

лясины, на которых покоятся фигурные завершения. Бока грузинских клиросов снабжены многочисленными сильно выступающими колонками на кронштейнах, между которыми помещаются небольшие живописные изображения аллегорического характера. Таких клиросов теремками почти нигде не осталось; исключением является один из клиросов церкви Исидора в ростовском кремле, снимок с которого имеется в издании А. А. Бобринского «Народные русские деревянные изделия».

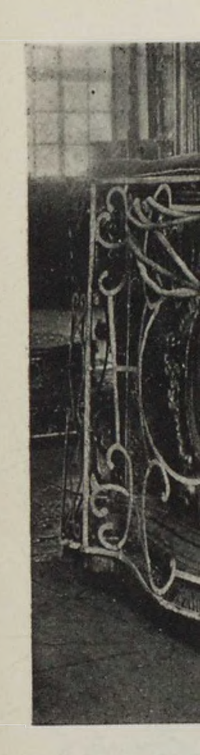
В XVIII веке, когда причудливый стиль рококо, в котором были построены столичные дворцы и церкви, проник и в провинцию, под его воздействием появилось много нового в убранстве провинциальных храмов. Клироса выдвинули на середину храма, уничтожив во многих местах солею, взамен которой был устроен небольшой амвон перед царскими дверями для дьякона. Оторванным от солеи клиросам стали придавать крайне разнообразную форму, делая их то круглыми, то восьмигранными. На этих новой формы клиросах большую часть поверхности заняла сильно выступающая богатая резьба, которую, во избежание поломов, стали ограждать фигур-



123. Клирос церкви погоста Песно Торопецкого уезда Псковской губ.

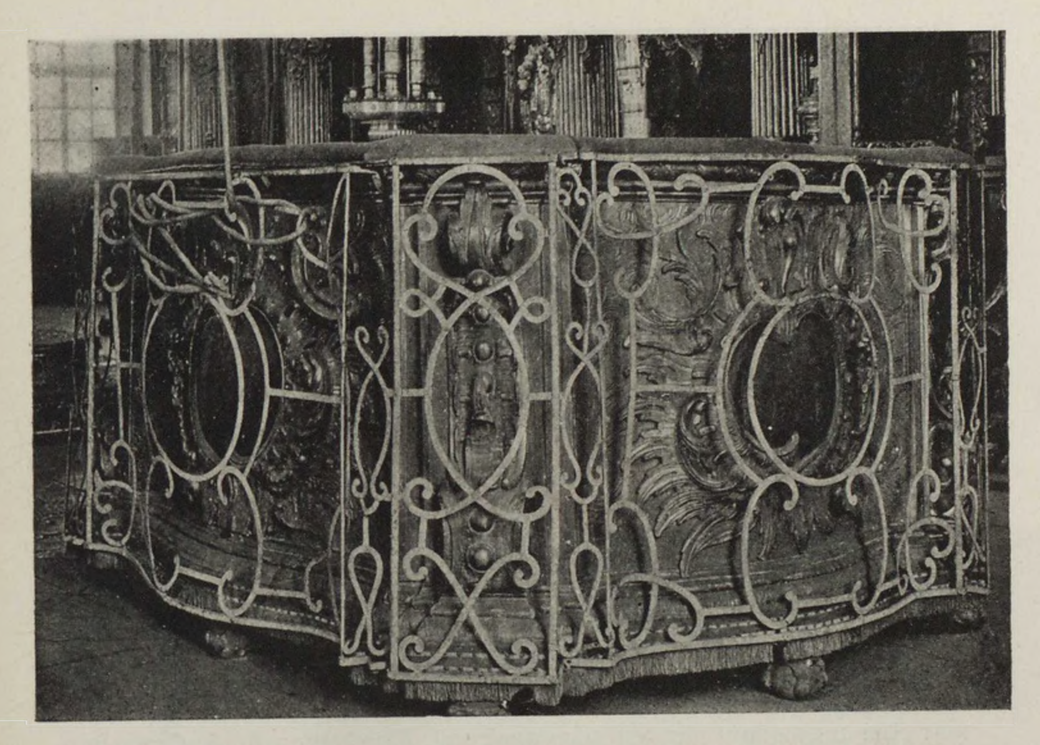
ной кованой решеткой, оставляя свободными места, покрытые живописью (см. рис. 124). К началу XIX века, с появлением стиля Empire, когда клироса вновь поставили на старые места, вид и форма их украшений приобрели более строгий и спокойный характер. В это время чаще встречаются клироса с золоченой или просто крашеной баллюстрадой, заключенной между массивными устоями с резными накладками (см. рис. 125).

К типу клиросов можно будет отнести и круглые амвоны, бывшие в XV и XVI столетиях в русских церквах. Круглый амвон, или «халдейская пещь», новгородского Софийского собора в настоящее время хранится в отделе Христианских древностей Русского музея в Ленинграде. Это единственный уцелевший круглый амвон. Высота его 2,31 метра, диаметр — 1,95 метра. Композиция состоит из выступающего каркаса, обработанного в виде полуваликов, покрытых резьбой, между которыми внизу стоят резные фигуры пророков, с воздетыми кверху руками, поддерживающими помещенные над ними ряды квадратных ширинок, с рельефными клеймами и киотцами. В этих киотцах помещены живописные иконы святых (см. рис. 126). Вероятно, подобный новгородскому круглый амвон в XV



124. Клир

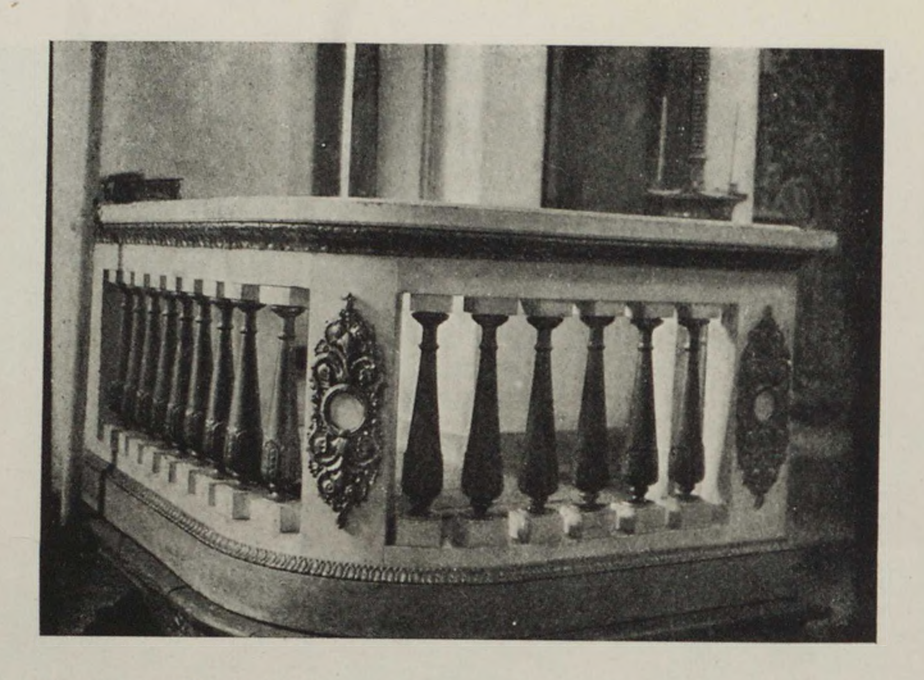




124. Клирос Покровской церкви 1774 года в городе Торопце Псковской губ.

веке был и в московском Успенском соборе, так как в летописи под 1493 годом сказано: «Того же лета июля 16 во вторник в 11 часов дни зажже гром с молоньею верх маковицы большие тее под железом у соборные церкви Успения пречистые на Москве; а внутри церкви мало попали, над царскими дверьми, да половина опоны сгорело на амбоне, да два болванца древяных раздразило под амбоном; а верх вскоре угасиша»[1]. Что же касается Новгорода, то сооруженный Макарием в 1533 году круглый амвон настолько поразил своим оригинальным видом современников, что летописец оставил самое подробное его описание. «...Июля в 15 день Великого Новагорода и Пскова боголюбивый архиепископ Макарий постави в соборной церкви святей Софеи в великом Новегороде амбон вельми чуден и всякоя лепоты исполнен: святых на нем от верха три ряды на поклонение всем христианом. И по всему амбону резью и различными подзоры и златом лиственным велии преизящно украшен, а от земли амбону и удивления исполнену устроены яко человеки двенадесят древяны и всякими вапы украшены во одеждах и со страхом яко на главах дер-

[1] «Софийский временник», часть II, стр. 245.



125. Клирос начала XIX века. Москва. Церковь Всех скорбящих радости

жат сию святыню и вельми лепо видети»[1]. Профессор А. А. Спицын в своей статье «Пещное действо и халдейская пещь» говорит: «Нет сомнения, что в XVI веке не было особых халдейских печей: их роль с полным удобством исполняли круглые амвоны, состоявшие из верхней площадки с бортами и нижней полой части»[2]. Хотя позже, в XVII столетии, для этой своеобразной мистерии, происходившей на утреннем богослужении перед Рождеством, и устраивались специальные сооружения, но, кроме Макарьевского амвона, до нас не дошло ни одного из подобных произведений русской резьбы.

Киоты. Находящиеся в церкви отдельные образа, не вошедшие в состав иконостаса, или ставились на полки, устроенные по стенам, или обделывались в особые киоты. Киоты были двух родов: или висящие на стенах или стоящие на полу на подставках. Простейший вид киота представляет собою столярную рамку, обхватывающую икону и расписанную красками или покрытую резьбой. Расписанных гладких киотов встречается еще довольно много в старых церквах. Один из них, расписанный по янтарно-желтому фону красной и темнозеле-

[1] «Никоновская летопись», т. XIII, первая половина. «Полное собрание русских летописей».

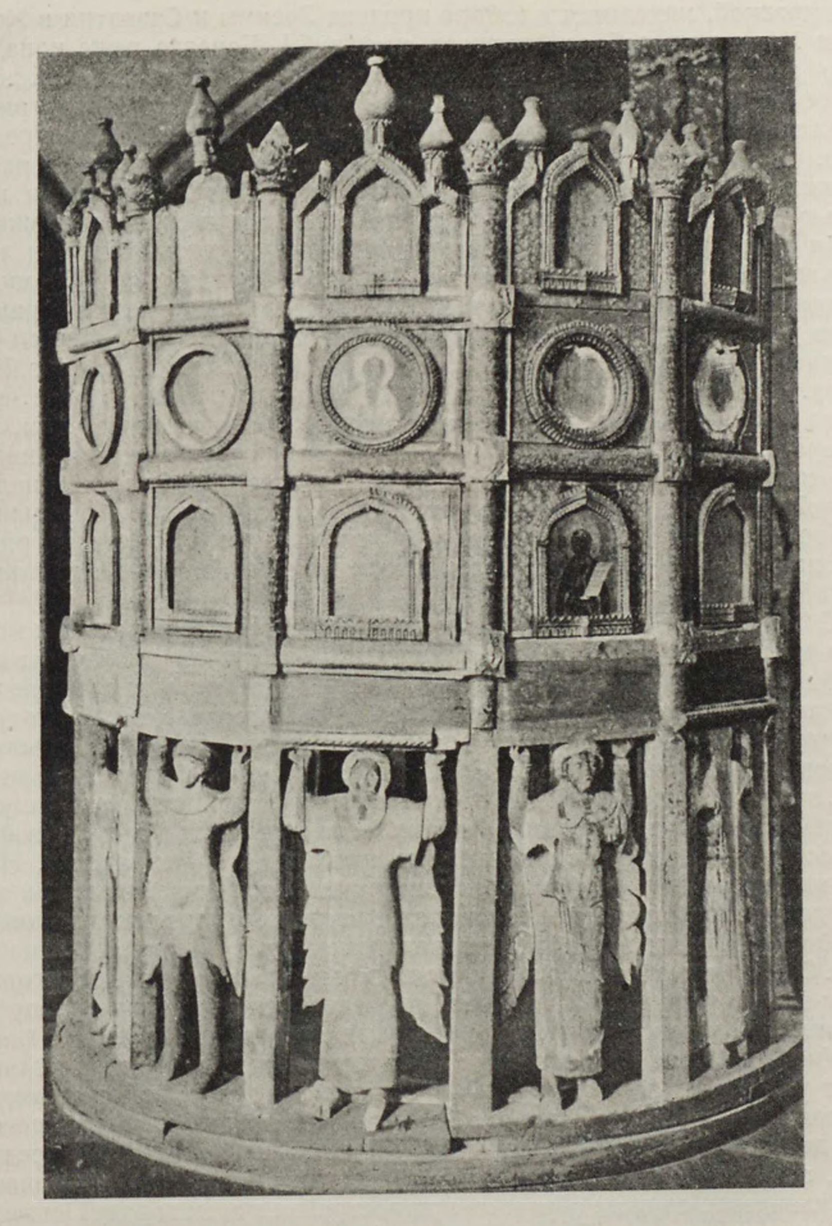
[2] «Записки Русского археологического общества», Спб. 1901, т. XII, вып. I и II, стр. 95—131.



...их радости

А. Спицын в
оит: «Нет со-
й: их роль с
шие из верх-
тя позже, в
ходившей на
вались спе-
а, до нас не
бы.
е вошедшие в
о стенам, или
и висящие на
й вид киота
ю икону и
анных глад-
рквах. Один
и темнозеле-

собрание рус-
т. XII, вып.



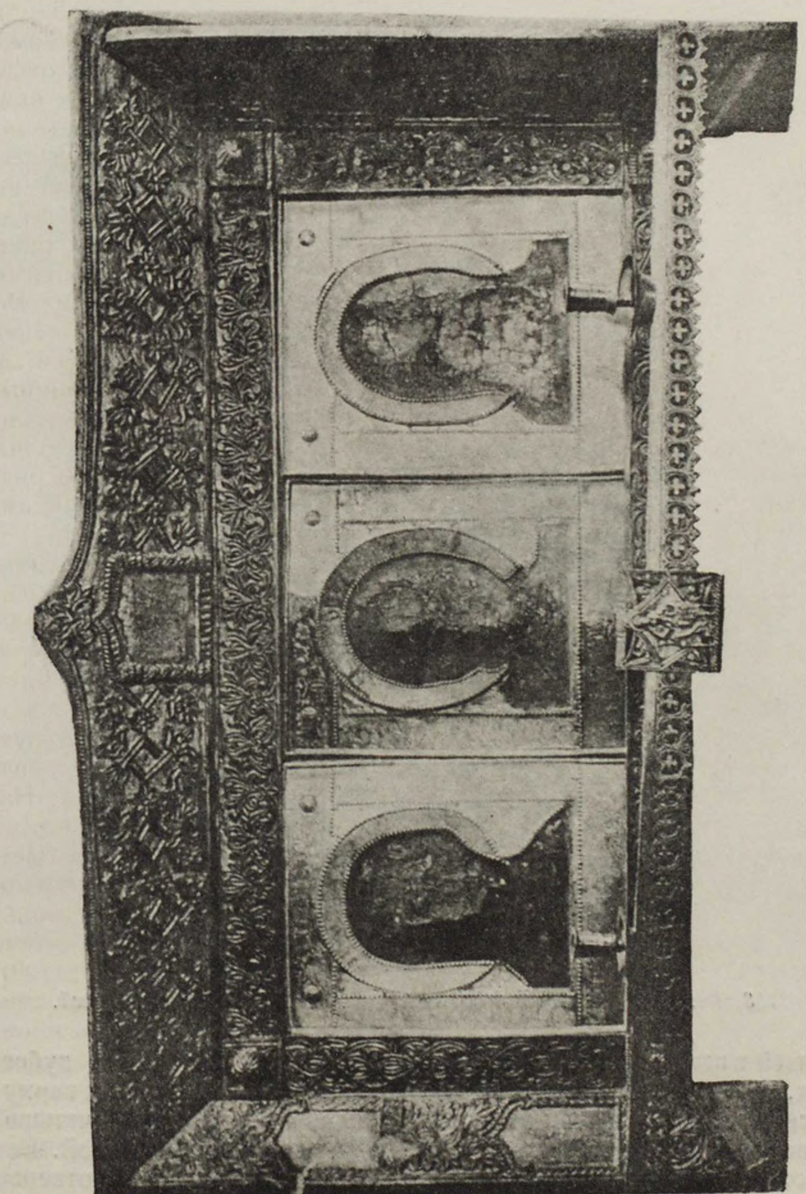
126. Круглый амвон или «халдейская пещь» 1533 года из новгородского Софийского собора. Ленинград. Русский музей

ной краской, находится в алтаре придела Зосимы и Савватия в Кемском Успенском соборе Архангельской губ.[1]. Гораздо реже попадаются резные киоты (см. рис. 127). В Государственном Историческом музее хранится интересный киот XVI века, украшенный ажурной резьбой, близко напоминающий макарьевский амвон. По преданию, он был вывезен из Пскова. Окружающая икону широкая рама состоит из покрытых резьбою валиков, которые перебиваются восемью сильно выступающими квадратными накладками, расположенными по сторонам и углам рамы и очевидно служившими для небольших икон. Судя по уцелевшим на одной из накладок обломкам колонок, можно предположить, что все эти гладкие накладки ранее были украшены резными киотцами, подобными тем, что имеются на царских вратах церкви Иоанна Богослова, что на Ишне близ Ростова. Резную раму киота увенчивает сильный карниз в виде четверти вала, весь покрытый мелкой резьбой с ажурным гребнем, от которого, впрочем, остались только основания отдельных сломанных городков. Бока рамы украшены крупными резными фигурами аналогичной формы; с одной стороны их три, с другой четыре. Отдельные шаблоны этого киота, обрамляющие резьбу, мелки и состоят из ряда небольших гвоздиков, расположенных между двойными мелкими желобками (см. рис. 128).

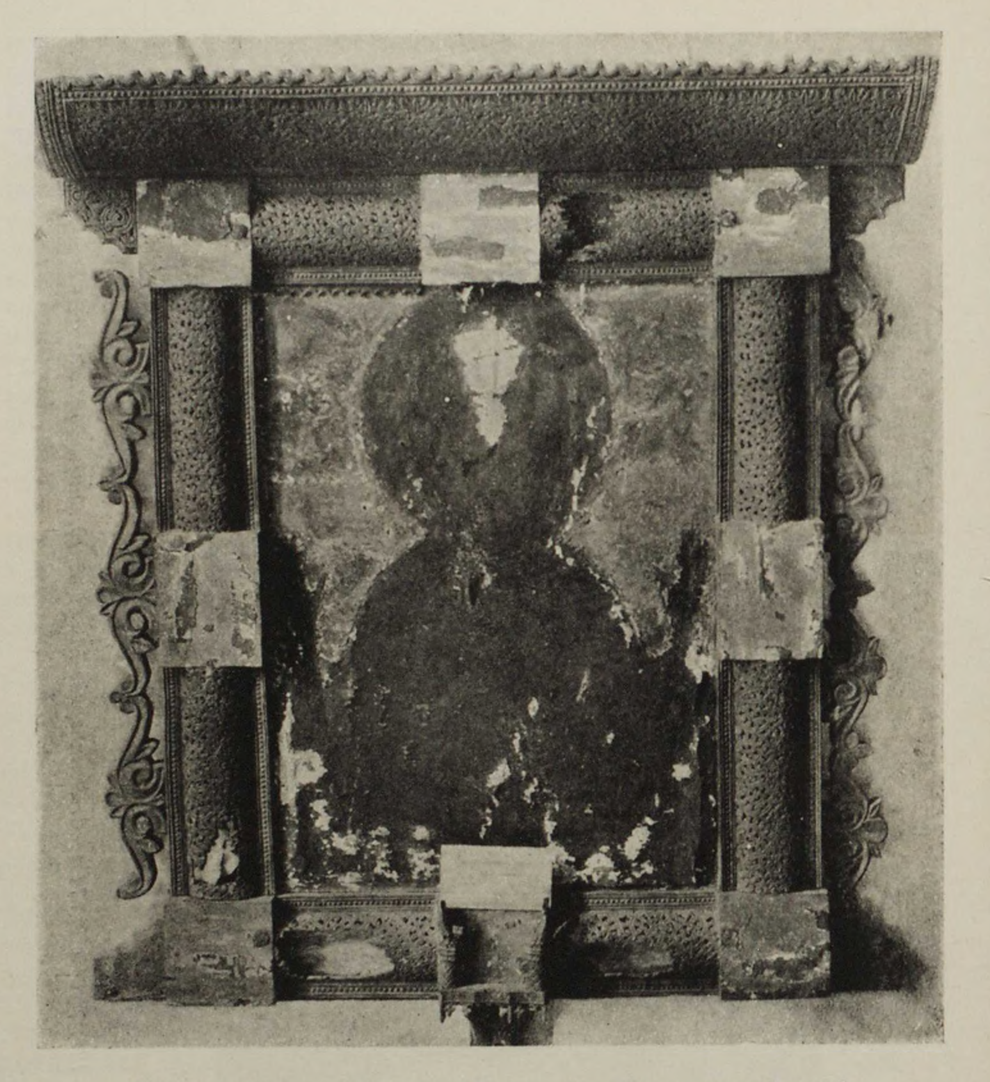
Обычай брать с собой в дорогу или в поход, кроме нательных крестов и небольших образков, и крупные по размерам иконы, создал особый вид киота, предназначенного для удобной перевозки и предохранения от порчи в дороге «родительского благословения». Этот тип футляра или ящика, внутри которого находится икона, называется «кузов», имеет крышку из одной или двух створок на «луженых» петлях, запирающуюся наложенным сверху крюком. На створках с внутренней стороны изображают святых, соименных владельцу кузова, и постепенно образуется новый вид иконы-киота—«складень». Наружные стороны такого складня или украшаются живописью или на них делают металлические пропильные накладки, подложенные цветной фольгой, или же просто затягивают какой-нибудь материей или кожей. Самая форма кузова изменяется. К обыкновенному четырехугольному футляру с верхней стороны приделывается украшение в форме кокошника, дающее более стройный вид всему киоту (см. рис. 129).

Уже к XVI веку по образцу этих дорожных кузовов-киотов начинают устраивать и постоянные—в церквах, для особо чтимых икон. До половины XIX века в городе Елабуге Вятской губ. хранился древний деревянный киот, пожертвованный Иваном Грозным. По преданию, затейливый верх его в виде пересекающихся бочек, увенчанных главками, служил образцом при постройке в этом городе Покровской церкви, сломанной в 1808 году. Служа помещением для иконы,

[1] Снимок в красках с расписного киота имеется в «Памятниках русского искусства», изданных Академией художеств под редакцией *В. В. Суслова*, а также в изд. *А. А. Бобринского* «Народные русские деревянные изделия».



127. *Деисус XVII века. Ленинград. Музей Академии художеств*



128. Резной киот XVI века. Москва. Гос. Исторический музей.

имевшей в вышину 1,33 метр., киот был сделан из толстых дубовых досок, обитых снаружи листовым железом. На его фигурном верху из пересекающихся бочек имелось семь главок с крестами—четыре на боковых бочках лицевой стороны и три на средней поперечной. Боковые столбики, на которые опирался полукруглый вырез отверстия киота, были покрыты порезками. Вероятнее всего, что в настоящее время он уже не существует, так как еще в 1843 году духовенство и прихожане, найдя этот киот неприличным благолепию храма, сняли его





музей.

тых дубовых
ном верху из
и—четыре на
ечной. Боко-
ез отверстия
в настоящее
енство и при-
ма, сняли его



129. Складень XVII века. Москва. Художественно-промышленный музей.

с невысокого пьедестала, на котором он стоял с XVI века, и вынесли в амбар наряду с ненужным хламом. Нашедшему его в 1874 году Р. Г. Игнатьеву не удалось переубедить обывателей Елабуги вернуть этот киот в храм—они находили его «безобразно несовременным»[1]. Много общего с елабужским киотом имеет менее сложный деревянный расписной киот, хранящийся в коллекциях Государственного Исторического музея в Москве (см. рис. 124). Имея в вышину 1,29 метра, в ширину 0,48 метра и в глубину 0,39 метра, киот этот представляет собою невысокий четырехугольный шкаф, в нижней части которого отделено не-

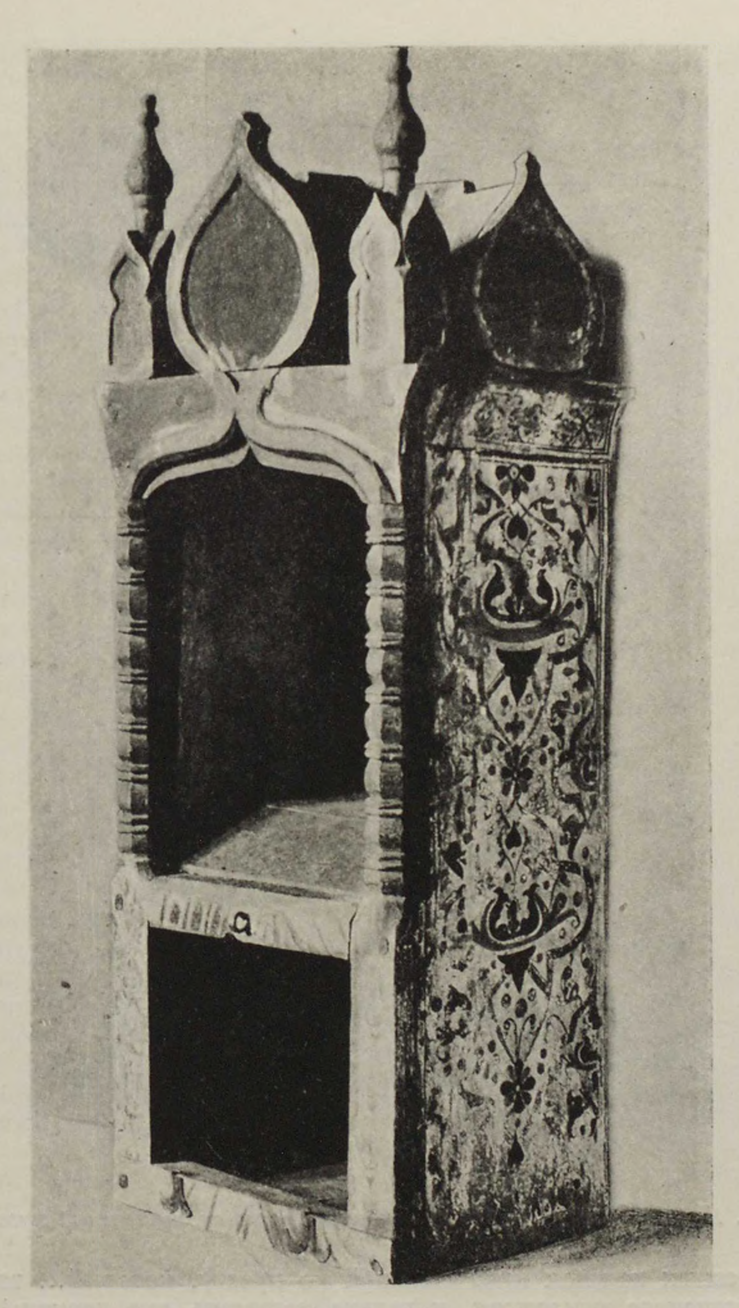
[1] *Р. Г. Игнатьев.* Киот, дар царя Ивана Васильевича Грозного селу Елабуге, «Труды Московского археологического общества», т. IV, стр. 69—72.

большое помещение для свечей и церковных принадлежностей, когда-то запиравшееся откидной на петлях дверкой, которая, впрочем, не сохранилась. Верхняя часть киота, в которой помещалась самая икона, имеет скошенный пол, покрытый расписным орнаментом такого же характера, как и на наружных боковых стенках. На задней доске внутри киота изображены восьмиконечный крест на Голгофе, орудия страстей и Адамова голова. Угловые столбики лицевой стороны обработаны в виде фигурных балясин с перехватцами и поясками и соединяются широкими тягами. Концы этих последних обрамляют «бочку», помещенную на верху киота, на плоскости которой написана икона. Верх киота украшен двумя перекрещивающимися бочками, на гребнях которых когда-то стояли главки с крестами. По углам, с лицевой стороны, находятся четырехугольные резные киотцы, оканчивающиеся также небольшими главками. В киотцах изображены Георгий Победоносец и Дмитрий Солунский. Резьбы на этом киоте немного. Она уступает место богатой росписи и иконам. Общий тон росписи темноянтарный с преобладанием красного цвета.

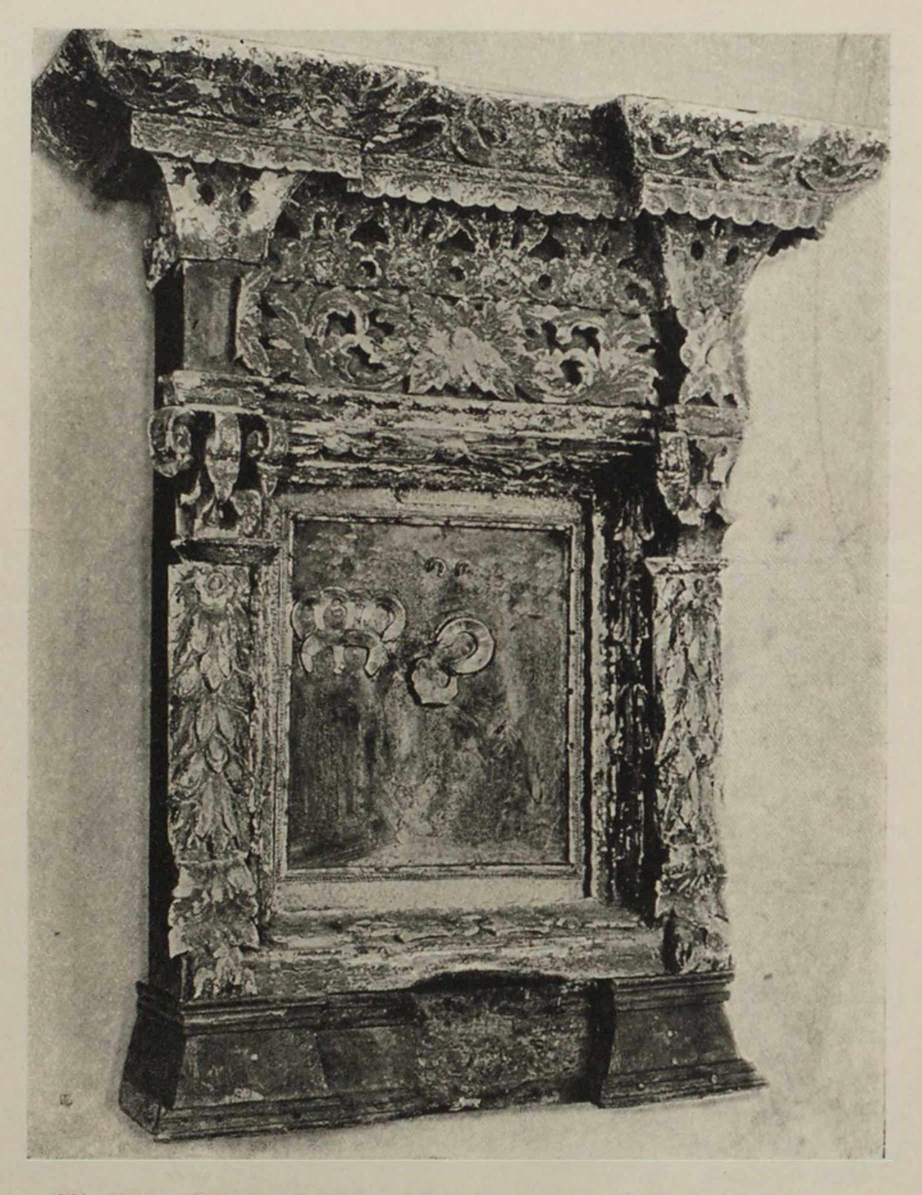
Все эти формы украшений киотов просуществовали без изменений до второй половины XVII века, когда усиление южнорусского влияния и проникновение элементов польско-немецкого барокко привело к тому, что по сторонам рамы, в которую заключена икона, стали появляться резные сквозные колонны, поддерживающие богатый резной «шпренгель» или щиток, а за колоннами, с боков и снизу— полукруглой формы выступающие резные части или «скрыдла». Колонны, если киот висит на стене, поддерживаются резными кронштейнами. Если же киот стоячий, то вместо кронштейнов и нижнего резного скрыдла к нему подделывается глухое основание, на гладкой лицевой стороне которого устраивается углубление с краями, обложенными имевшим в то время большое распространение волнистым багетом, т. е. все тем же флемованным дорожником (см. рис. 131). Внутри рамки, в углублении помещалась или резьба или живописное изображение поучительного характера. Такие стоячие киоты особенно часто ставились вокруг внутренних столбов, поддерживающих своды храма. В столбцах XVII века часто встречаются такие приказы резчикам: «...да у четырех столбов двенадцать киотов со шпренгели и столбами резными и с дорожники ж флемованными»[1].

Разнообразные виды киотов встречаются не только внутри храмов, но и снаружи. В конструкции наружных киотов обращается главное внимание на предохранение от непогоды помещенных в них образов, и благодаря этому все они имеют широкий навес или зонт на фигурных кронштейнах или иных поддержках. В 1681 году резчики Оружейной палаты были заняты сооружением подобного наружного киота. «...Резного деревянного дела мастера старца Ипполита ученики Исачка Никитин с товарищи 12 человек... делали в мастер-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22721, л. 63.



130. Киот расписной XVI века. Москва. Гос. Исторический музей



131. Киот XVII века. Москва. Художественно-промышленный музей

ских резных палатах киот большой ко кресту, который... взят из Воскресенского монастыря, и велено поставить вне церкви»[1]. Что

[1] Архив оружейной палаты, стб. № 19667, л. 1.

киот этот был большой и очень сложный, видно из того, что его работали: «одиннадцать человек октября с первого числа до октября ж по двадесять по четвертое число»[1]. Относительно наружного вида этого киота трудно сказать что-нибудь определенное. До нашего времени он не дошел, подобно многим другим произведениям наших резчиков того времени, но что наружный вид его представлял обычный для XVII века тип киота с колоннами, поддерживающими верх, это можно заключить по выписке денег из приказа Большого дворца токарю Евсевейку Антонову за то, что «точил он к киоту базы и каптели»[2].

В бумагах Оружейной палаты встречаются упоминания о любопытном резном киоте конца XVII века в виде орла. «В нынешнем во 192 году... взяты в резные и столярские полаты для поспешения... всяких верховых многих прибылых дел» целый ряд мастеров-резчиков, «и ныне делают они... киот в орле резной в вышину трех аршин без дву вершков, поперег полтретья аршина»[3]. Так как изготовление этого оригинального киота происходило спустя два года после известного стрелецкого бунта 1682 года, когда юный Петр едва избежал смерти от ножа стрельца, ворвавшегося в алтарь большого Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, то весьма возможно, что означенный «киот в орле» и есть тот самый большой крест на двуглавом резном орле, который уцелел в алтаре собора за престолом.

Киоты XVIII века представляют собою богатые резные рамы, у которых причудливые завитки орнаментов пересыпаны цветами, и вся композиция обходит вокруг иконы, давая беспокойный силуэт отдельно выступающих частей узора.

Надпрестольные сени. Среди украшений внутренней обстановки наших церквей до начала XIX столетия выдающееся место по своим декоративным достоинствам и великолепной резьбе занимала сень, устраивавшаяся над престолом в алтаре, над плащаницей, над ракой с мощами и над царскими и патриаршими местами. Надпрестольные сени отличались тонкой работой и представляли собою крупные по своим достоинствам произведения. Происхождение их кроется в алтарном кивории первых веков христианства. Византийские мозаики и миниатюры показывают, насколько богато были украшены эти сооружения византийских храмов. Прокопий и Павел Силенциарий, оставившие описание святой Софии в Константинополе, подробно говорят о надпрестольной сени в алтаре этого великолепного храма[4]. Вместе с православием сени эти перешли в Россию. Сохранившиеся мозаики и фрески в киевских храмах святой Софии, Михайловском Златоверхом и Кирилловской церкви дают предста-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 19667, л. 2.
[2] То же, л. 5.
[3] Там же, стб. № 22540, л. 37.
[4] *Павел Силенциарий.* Descrip. St. Sophiae 720—755; *Banduri.* Imperium orientale 1711 Const. I, IV, 210—211.

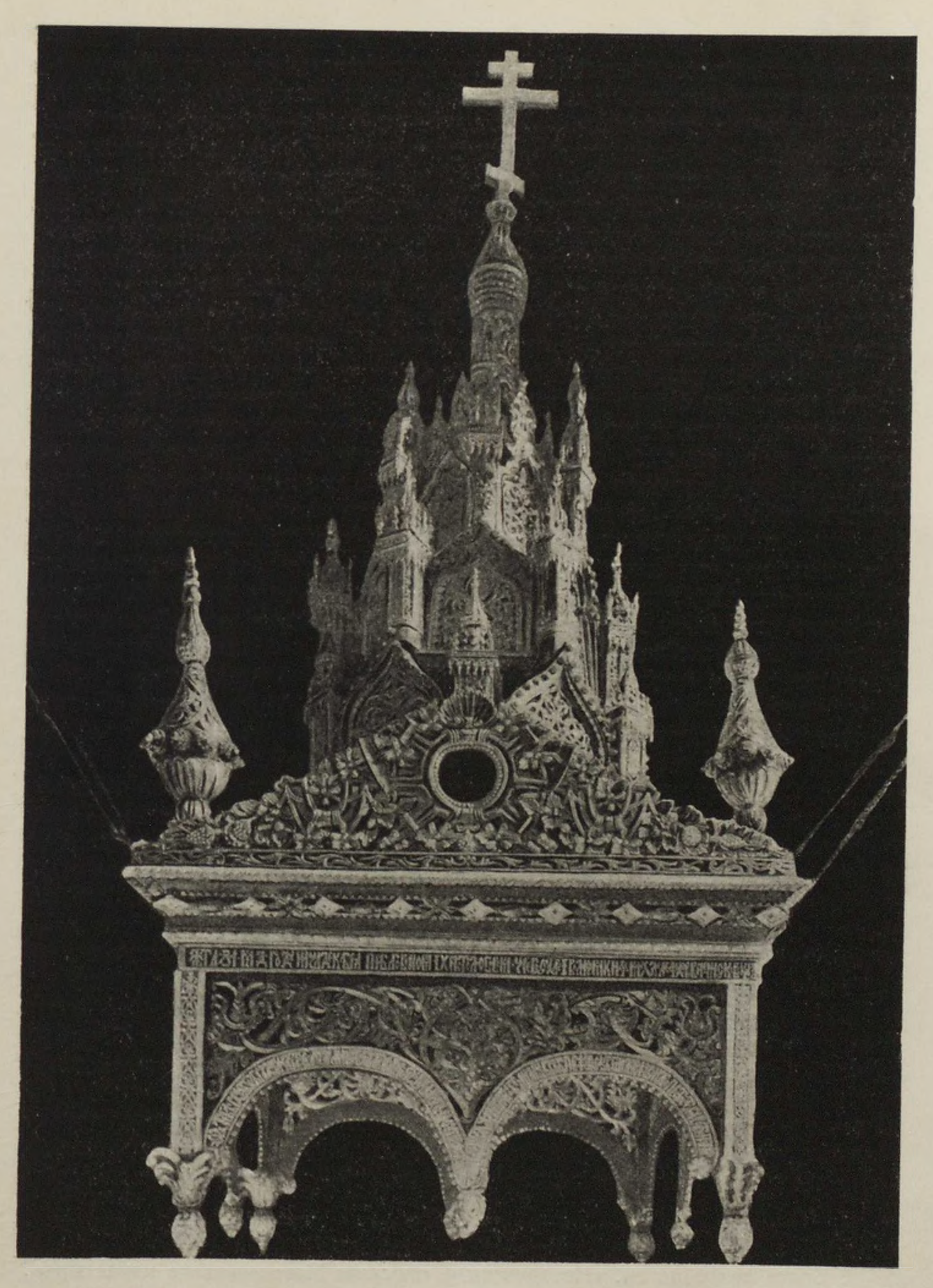
вление об их древнейшей форме. Четыре небольшие колонки с капителями поддерживают сферическую крышу над престолом, около которого совершается таинство евхаристии.

В небольших деревянных храмах послемонгольского периода, вероятно, за недостатком места или вследствие каких-либо иных соображений сени эти стали делать висящими на цепях или укреплять их на железных связях, соединяющих стены в алтаре. Совершенно оригинальный тип этого висячего сооружения, передавая черты, общие верхам шатровых перекрытий древних храмов, к сожалению, дошедших до нас в небольшом числе, дал широкий простор художественному творчеству наших резчиков. Общий характер надпрестольных сеней—это четырехугольное основание с образом, висящим горизонтально над престолом, боковыми богатыми обрамлениями и верхом, устроенным над этим основанием. Верх имеет вид многогранного шатра, или поднимающегося непосредственно над четырехугольным основанием, или же имеющего небольшую трибуну, служащую переходом к шатру и украшенную в несколько рядов кокошниками, шпилями, резными херувимами и другими декоративными деталями. Наиболее древние надпрестольные сени находятся в городе Ярославле и относятся в первой половине XVII века. Из них сень Николо-Надеинской церкви сооружена в 1636 году, сень церкви Ильи Пророка—в 1657 году. Висящая на цепях надпрестольная сень Надеинской церкви имеет надпись, указывающую время ее сооружения. «Лета 7144 году месяца декабря при благоверном и христолюбивом царе государе и великом князе Михаиле Федоровиче Московском всея Руси самодержце и при благоверной царице Евдокии Лукияновне и при благоверном царевиче Алексее Михайловиче и при благоверном великом князе Иване Михайловиче и при святейшем патриархе Иоасафе московском и всея Руси. Божиею милостию и молитвами пречистой богородицы, молитвою великого святителя чудотворца Николы. Сия сень соделана в Ярославле к Николе на престол поставлена в каменной церкви на Волжском» (см. рис. 139). Нижняя часть этой сени представляет квадрат, между угловыми висячими столбиками которого помещены резные бока, оканчивающиеся книзу двумя выкружками с подвесной гирькой посредине. Карниз украшен резьбой с накладными розетками, точеными фигурами и зубчиками по краям. Над этим карнизом устроен треугольный фронтон с резьбой из листьев, ягод и дубовых веток с желудями. В середине круг с раковиной наверху. По углам карниза между фронтонами стоят резные шпили. Самый шатер сени в виде пирамиды из трех восьмигранных полок. На каждой грани нижней полки помещены кокошники из сквозной резьбы растительного характера с примесью плетения. Между ними по углам стоят четырехугольные башенки с сильно выступающим карнизом, под которым свешивается узор из переплетенных арочек. Башенки венчаются крупной главкой, окруженной мелкими точеными балясинами в виде кеглей. На второй полке вось-

лонки с ка-
олом, около

о периода,
-либо иных
или укре-
аре. Совер-
передавая
амов, к со-
рокий про-
й характер
с образом,
тыми обра-
Верх имеет
редственно
небольшую
несколько
тими деко-
е сени на-
XVII века.
1636 году,
ях надпре-
щую время
товерном и
Федоровиче
рице Евдо-
хайловиче
ри святей-
милостию и
теля чудо-
на престол
. Нижняя
висячими
иеся книзу
з украшен
зубчиками
он с резь-
дине круг
ами стоят
ех восьми-
ны кокош-
есью пле-
и с сильно
в перепле-
руженной
олке вось-

5



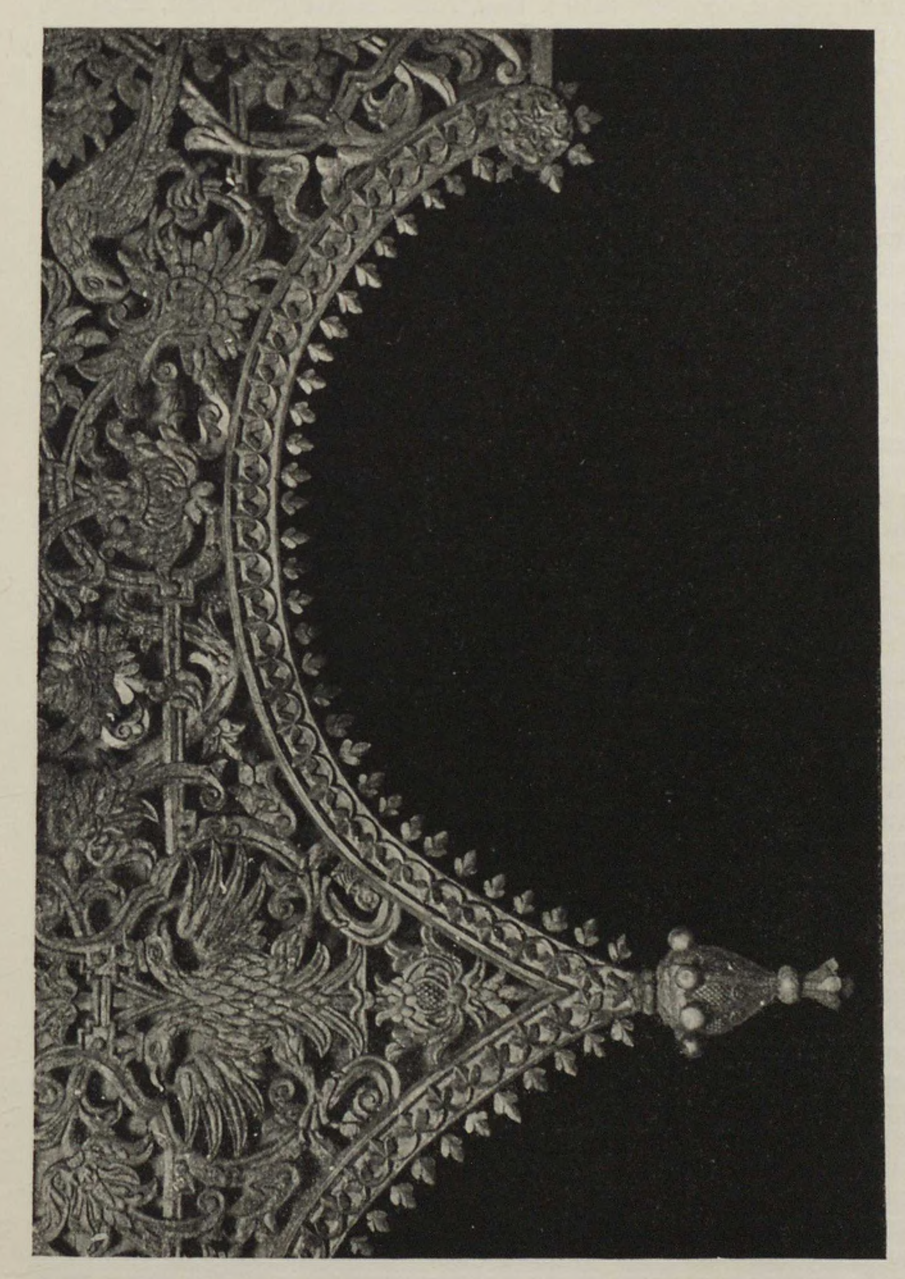
132. Надпрестольная сень 1636 г. церкви Николы Надеина в Ярославле

мигранника места кокошников заняты башенками, а по углам поставлены кокошники. Третья полка имеет расположение фигур одинаковое с первой, только в этом ряду башенки несколько иного типа. Они состоят из трех частей. Нижняя—круглая—покрыта сквозной резьбой. На ней возвышается четырехугольная беседка из арочек с подвеской и кокошником сверху. Беседку венчает четырехгранный шатер с точеными балясинами по углам. Из-за кокошников и башенок возвышается восьмигранный верх главного шатра, оканчивающегося луковичной главой с высоким крестом. В деталях этой сени, несмотря на чисто русский прием композиции, заключающийся в шатре, кокошниках и общей планировке всего сооружения, имеется несколько мотивов, как бы заимствованных у западного искусства.

Запутанная компановка верхних башенок и раковины на фронтонах боковых частей наднинской сени в Ярославле дают основание думать,что типографскими украшениями западных увражей русские резчики уже пользовались и в это время. От царствования первого Романова осталась в Москве еще одна висячая надпрестольная сень—из алтаря церкви Чуда архангела Михаила в Кремле (ныне хранится в соборе Двенадцати апостолов). По украшениям она гораздо беднее ярославской и представляет восьмигранный шатер с тремя рядами круглых кокошников и резными узорными поясами, на которых расположено 12 точеных главок. Сооруженная в 1642 году, она на боковых сторонах нижнего яруса имеет длинную посвятительную надпись, оканчивающуюся следующими словами: «рукоделье раба божия Петра Ремезова»[1]. Следующая по времени надпрестольная сень относится уже к царствованию Алексея Михайловича. Она находится в алтаре Смоленского собора Новодевичья монастыря и по общему характеру шатрового верха близко напоминает Чудовскую. Сени Новодевичья монастыря особенное богатство придают резные херувимы, поставленные по поясам шатра на различной высоте, и чередующиеся с ними резные кубцы и флюгера. Эта сень уже не висячая, она поставлена на 4 точеных с резьбой колонках. К сожалению, незадолго до революции, она была поновлена и выкрашена в кричащий голубой цвет, на котором резко выделяется вся ярко вызолоченная резьба. Как гласит идущая по фризу нижнего пояса надпись, сень эта была поставлена в 1653 году князем Иваном Алексеевичем Воротынским «по матери своей княгине Марфе Ивановне и по своих родителях в вечный поминок. А мастер сделал Кирилла Кондратьев»[2]. Но, впрочем, заимствование из западных увражей заметно только в Надеинской сени. Во всех других его не видно. Такова сень церкви Ильи пророка

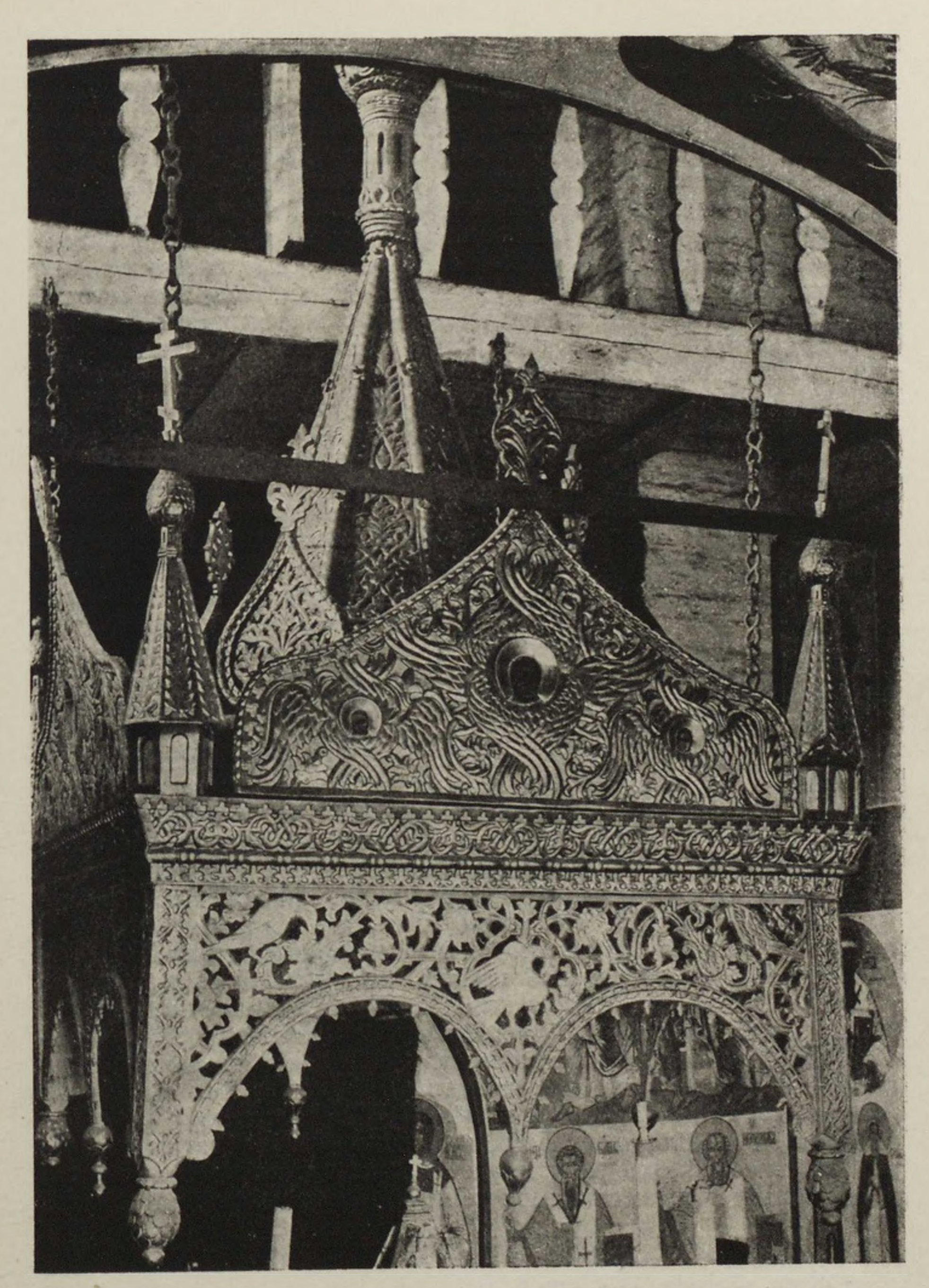
[1] Подробнее об этой сени см. *А. Мартынов*. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города, т. II. М. 1873.

[2] Более подробно см. «Историческое описание Новодевичьего монастыря», М. 1885, стр. 57.



133. Деталь надпрестольной сени 1657 года церкви Ильи Пророка в Ярославле

в том же городе, сооруженная в 1657 году. Более стройная, ясная в деталях, ильинская сень по общему своему силуэту, конструкции и отдельным частям напоминает предыдущую. То же квадратное основание с угловыми висячими столбиками, имеющими внизу резные шишки и такие же резные боковины с двойными выкружками и подвесной гирькой посредине. Столбики покрыты резным орнаментом на цветном фоне. На боковых частях узоры сквозные золоченые. В середине их с каждой стороны шатра изображен двуглавый орел с распростертыми крыльями, вокруг которого заплетен красивый орнамент из листьев, цветов, плодов и ветвей, с сидящими на них попугаями (см. рис. 133). Выше этой резьбы карниз с вырезанной славянскими буквами надписью следующего содержания: «Лета 7165 году сделана сия сень в церковь святого славного пророка и боговидца Ильи при державе государе царе и великом князе Алексее Михайловиче всея великия и малыя и белыя Руси самодержце и благоверном царевиче и великом князе Алексее Алексеевиче великия и малыя и белыя Руси самодержце и при святейшем патриархе Никоне московском и всея великия и малыя и белыя Руси и преосвященном митрополите Ионе Ростовском и Ярославском». Выше надписи по карнизу идет поясок из бус, потом откос, покрытый орнаментом в виде своеобразных пальметок. Над откосом устроены зубчики. Над карнизом поставлены с каждой стороны резные сквозные щиты или шпренгели, возвышающиеся к середине тремя уступами, переходящими в острие с насаженной на конце его сквозной резной фигурой вроде протозана. Укрепленные с наклоном наружу, щиты эти в общем дают впечатление богатой короны. Между ними на углах помещены точеные и резные балясины с резными же голубями на концах. Над основанием сени, держащемся на железных связях, укреплен невысокий гладкий постамент, размером в половину основания самой сени. В плане он представляет квадрат, на котором стоит восьмигранник, покрытый рельефной резьбой. По верхнему краю его идет выгнутый карниз. На углах квадратного постамента стоят точеные фигурные шпили с резными голубями наверху. Над восьмигранником устроены две полки одна над другой. В середине каждой стороны поставлены резные кокошники, а между ними точеные вазы с резными цветами. Выше кокошников начинается самый шатровый верх, грани которого покрыты резьбой. Шатер оканчивается длинной шейкой с луковичной главкой, увенчанной большим восьмиконечным крестом. Очень крупные по размерам шейка с главкой снизу кажутся совершенно пропорциональными. Изнутри сени горизонтально укреплен образ Спаса, вокруг которого по откосу изображены резные серафимы — по бокам и круглые розетки—по углам. Рельефная резьба розеток и головок вызолочена и помещена на темноголубом фоне (см. цветную табл. 5). Подобно надпрестольным сеням ярославских церквей была устроена резная сень в соборе города Борисоглебска. Но, к сожалению, сохра-



134. Надпрестольная сень 1652 года собора в городе Борисоглебске Ярославской губ.

нилась она гораздо хуже, и в резьбе ее нехватает уже многих частей, утраченных в разное время. Напоминая рисунком резьбы надпрестольную сень в церкви Ильи Пророка в Ярославле, она имеет главное отличие в боковых щитах, украшенных рельефными головами херувимов, вместо сквозного растительного орнамента (см. рис. 141).

Воздействие барокко произвело существенные изменения в конструкции, пропорциях и характере украшений вновь сооружаемых надпрестольных сеней. Стройные шатровые верха и кокошники исчезли, и вся композиция сделалась более грузной; сени, вместо висячих, стали делать на столбах, подпорах или колоннах. Очень может быть, что, не вполне овладев западными мотивами, вошедшими в это время в нашу резьбу, русские резчики не сумели их переработать, и это отразилось на всей композиции сеней Петровского времени. Имея в деталях все элементы западного искусства—витые колонны, цветочные гирлянды, тяжелые завитки и раковины, куполообразный верх,—они в то же время страдают грубыми, приземистыми пропорциями. Вся резьба их высеребрена или покрыта позолотой и выделяется на темнозеленом или синем фоне. Продолжают пользоваться в украшениях сеней и резными фигурами ангелов с рипидами в руках, какие ставились около престолов или жертвенников еще во времена Алексея Михайловича. Известно, что «186 года 28 марта живописцу Ивану Безмену... велено ему позолотить жертвенник деревянный резной здверми, да пять глав с крестами, да столбы прорезные, да около жертвенника ангелы с рипидами стоящие в церковь Спаса Нерукотворного образа... Вышиною жертвенник три аршина два вершка, а шириною $1\frac{1}{2}$ аршина...»[1].

Но резных фигур второй половины XVII века осталось очень мало. Все декоративные украшения сеней и иконостасов, за немногими исключениями, до нас не дошли. Заменяемые по мере обветшания более поздними произведениями резного искусства, они или сжигались, как жгутся вообще вышедшие из употребления старые церковные вещи, или же складывались на чердаки и колокольни и, никому не нужные, оставались гнить там. В таком виде были найдены в 1874 году архитектором де Рошфором остатки иконостаса так называемой «придворной церкви царя Алексея Михайловича» в городе Вязьме. Де Рошфор писал: «Старинный маленький иконостас уже не существовал и был заменен новым, а остатки его с обломками царских дверей, остатками железного паникадила и деревянными изваяниями святых представляли беспорядочную кучу, сложенную в чулане на колокольне»[2].

Во времена Елизаветы Петровны, когда резные фигуры получают особенно широкое распространение, их ставят вместо обычных колонн, поддерживающих верх сени, обрамленный широким четы-

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 958. «Расход окладной деньгам Оружейной палаты».
[2] Журн. «Зодчий», 1874, стр. 6.

рехугольным карнизом с резьбой, который скреплен по диагоналям легкими полукруглыми дугами с яблоком или другой какой-нибудь фигурой на их пересечении, увенчанной крестом. Большинство этих сеней уничтожено, но, уцелевшие в некоторых церквах, они производят странное впечатление, благодаря обычному отсутствию в православных храмах скульптурных изображений человеческой фигуры. В Воскресенской, что на Торгу, церкви города Торопца имеется подобная сень, в которой по углам, вместо колонн, на высоких пьедесталах стоят ангелы с золочеными рипидами в руках, поддерживая на головах тяжелый столярный верх сени, увенчанный небольшой фигурой ангела же, держащего крест (см. рис. 135).



135. Надпрестольная сень 1766 года церкви Воскресения на Торгу в городе Торопце Псковской губ.

Одновременно с этими своеобразными приемами декоративного украшения сеней встречается и обычный архитектурный тип с колоннами, стоящими на пьедесталах с антаблементами и круглыми перекрытиями. Варьируя их формы, колонны смыкают по две вместе, ставя на общем пьедестале. Самый стержень колонны, канеллированный внизу, покрывается до самого верха фантастическими накладками в виде раковин. Богатые капители с крупными завитками ионических волют украшаются гирляндами цветов. Сферический купол легкими дугами падает на сильно выступающие карнизы антаблементов парных колонн. Такая архитектурная, легкая в своих пропорциях надпрестольная сень является прекрасной декорацией высокого и светлого алтаря в храме XVIII столетия (см. рис. 136).



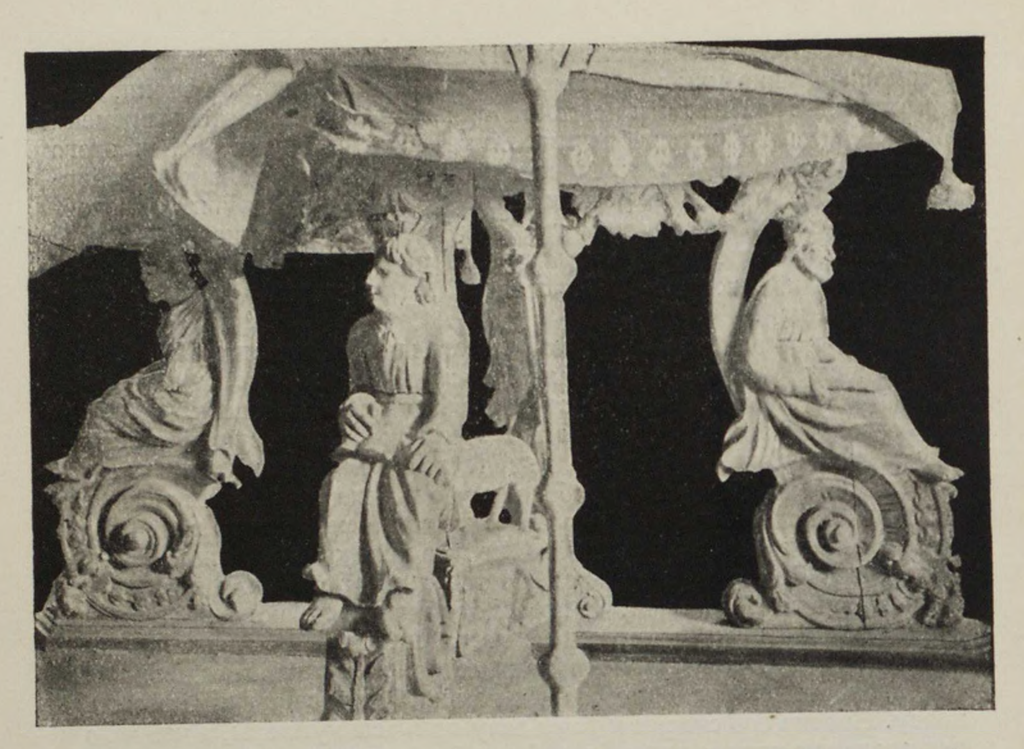
136. Надпрестольная сень 1774 года Покровской церкви в городе Торопце Псковской губ.

От последних десятилетий XVIII века—периода поворота к классицизму,—равно как и от классицизма александровской эпохи, надпрестольных сеней почти не сохранилось. Очевидно, к этому времени они выходят из употребления. Остатки обветшавших сеней этого времени, находимые в кладовых церквей, имеют только деревянный каркас, который обтягивался тафтой или другими подобными тяжелыми шелковыми тканями, с бахромой и кистями. Такие сени делались висячими, очень простыми по форме. В новых церквах, возводившихся в XIX столетии, надпрестольных сеней уже не встречается.

Кроме постоянных сеней над престолами, почти до XVIII века существовал обычай во время Страстной недели устраивать над плащаницей временную сень, ставившуюся посредине церкви. Такую сень по окончании богослужения убирали в кладовую до следующего года. Обычные поломы резьбы во время хранения этих сооружений каждый раз требовали большего или меньшего ремонта. «1705 года апреля... велено осмотреть сень резную золоченую, которая ставится на Страстной недели в великую пятницу над прощаницею в Сретенском соборе... И тое сень осматривал резных дел мастер Корнил Ларионов. И по осмотру и по скаске ево доведется у той сени починить попорченные места, и на починку надобно клею рыбья карлуку полфунта, проволоки медной полфунта, гвоздья двоетесу сто, однотесу и скаловых сто. Да на чистку тоя сени гупка, крылья, квасу. Против его скаски к тому делу припасы куплены, а что чего и почему ценою писано ниже...»[1]. Каков был наружный вид этих сеней, можно представить отчасти по сохранившимся кое-где резным навесам над плащаницами более позднего времени, а отчасти и по описаниям переносных сеней над моленными местами, специально устраивавшимися для царей во время их богомолья в XVI и XVII столетиях.

П р е с т о л ы. В XVIII веке, когда наши резчики выполняли из дерева те рисунки, которые по большей части давали иностранцы, появились открытые престолы, почти повсеместно исчезнувшие и так основательно забытые, что самый факт существования их вызывает сомнение. Эти престолы на первый взгляд напоминают богатые резные столы или консоли в стиле Людовика XIV, из четырех причудливо изогнутых завитков, заменяющих ножки, которые поставлены по диагонали. На вогнутых частях их посажены резные фигуры евангелистов с книгою или свитком в руках, одежда которых, как и все орнаменты, была частью вызолочена, частью покрыта серебром, лица же, руки и ноги раскрашены под натуру. Внизу эти ножки были соединены массивной крестовиной, лежавшей на полу, в центре которой стояла резная фигура барашка с прислоненным к левому плечу длин-

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 1000, л. 282.



137. Открытый престол в церкви погоста Новотроицкое Торопецкого уезда Псковской губ.

ным крестом, олицетворявшая агнца. Вверху, между ножками, шло резное украшение с головкой херувима посредине и орнаментами, выходившими из-под его крыльев. Сверху все это было накрыто толстой доской, которая и служила престолом (см. рис. 137). В Новотроицком погосте Псковской губ., в церкви XVIII века, в главном приделе храма, продолжал существовать подобный престол, едва ли не единственный, на котором еще совершалась служба. Другой подобный же открытый резной престол, но уже упраздненный, имелся на хорах храма погоста Хворостьево той же губернии (см. рис. 138).

Дарохранительницы. Деревянные дарохранительницы представляли собою небольшие уступчатые подставки под крест, который был утвержден на верхней крышке и, отодвигаясь вместе с ней в сторону, открывал отверстие, куда вкладывались на хранение запасные дары. Одна из подобных дарохранительниц в виде расписного креста, стоящего на уступчатом основании, с интересными иконографическими изображениями, находилась в коллекциях П. И. Щукина в Государственном Историческом музее в Москве. Таков был





цкого уезда

ножками,
аментами,
рыто тол-
овотроиц-
м приделе
и не един-
подобный
на хорах
.

хранитель-
под крест,
ь вместе с
хранение
де распис-
ными ико-
П. И. Щу-
Таков был



138. Открытый престол церкви погоста Хворостьево Торопецкого уезда Псковской губ.

общий тип всех деревянных дарохранительниц. Некоторое разнообразие вносила только подставка под крестом, которая, вместо уступчатой, иногда делалась в виде усеченной четырехгранной пирамиды, причем в лицевой стороне ее находилась дверка с небольшим кронштейном для свечи, как у деревянной дарохранительницы Спасо-Преображенского собора города Переславля Залесского. Неудобство деревянных дарохранительниц привело к тому, что еще с XVII века их начали заменять металлическими (оловянными, медными и серебряными), но все же в глухих погостах до последнего времени можно было найти подобные дарохранительницы, уже не употреблявшиеся, но хранившиеся в ризницах или чуланах.

Брачные венцы. Древние великокняжеские венцы имели вид золотого обода, надевавшегося на голову и состоявшего, как в киевском кладе, из ряда пластинок с эмалевыми изображениями святых. Эта простота формы повторяется и на брачных венцах, и древнейшие из них представляют собой широкий обод, согнутый из луба или бересты, на котором нарисованы полагающиеся по уставу священные



139. Брачные венцы XVIII века. Ростов. Музей Белой палаты

изображения. С течением времени к этому ободу добавили сначала одну, а потом и другую стягивающие его дуги, на пересечении которых поставили небольшой деревянный крест.

Венцы эти были легки, удобны и привлекательны своей простотой, и еще до половины XIX века их можно было встретить по беднейшим приходам Северного края. В городских же церквах с конца XVII века входят в употребление деревянные резные венцы. Обыкно-

венно они резались из одного куска дерева и имели вид короны. Наиболее богатые по своим украшениям относятся к XVIII веку. Их узоры, вызолоченные по левкасу, очень эффектны. Большие коллекции брачных венцов имеются в ростовском музее Белой палаты (см. рис. 139). Но они очень массивны и тяжелы, а потому постепенно стали заменяться металлическими, которые вначале делались из тонкого листа железа и расписывались красками. С середины XIX столетия металлические брачные венцы входят в употребление повсеместно и окончательно вытесняют деревянные.

Выносные кресты. Из других предметов церковного обихода, над украшением которых немало поработали русские резчики, отметим выносные запрестольные кресты. На них можно проследить целый ряд сменявших друг друга стилей и направлений. Простейшие из них отличаются обыкновенной столярной работой, но и здесь присущая народу любовь к узорочью создала из простой формы перекрещивающихся брусков необыкновенно сложную композицию крещатого узора, украшенную поверх резными или точеными главками. Такой прием композиции был довольно широко распространен, и различные варианты его можно найти на таблицах издания А. А. Боб-

140. Запрестольный крест XVII века. Москва. Коллекция П. И. Щукина

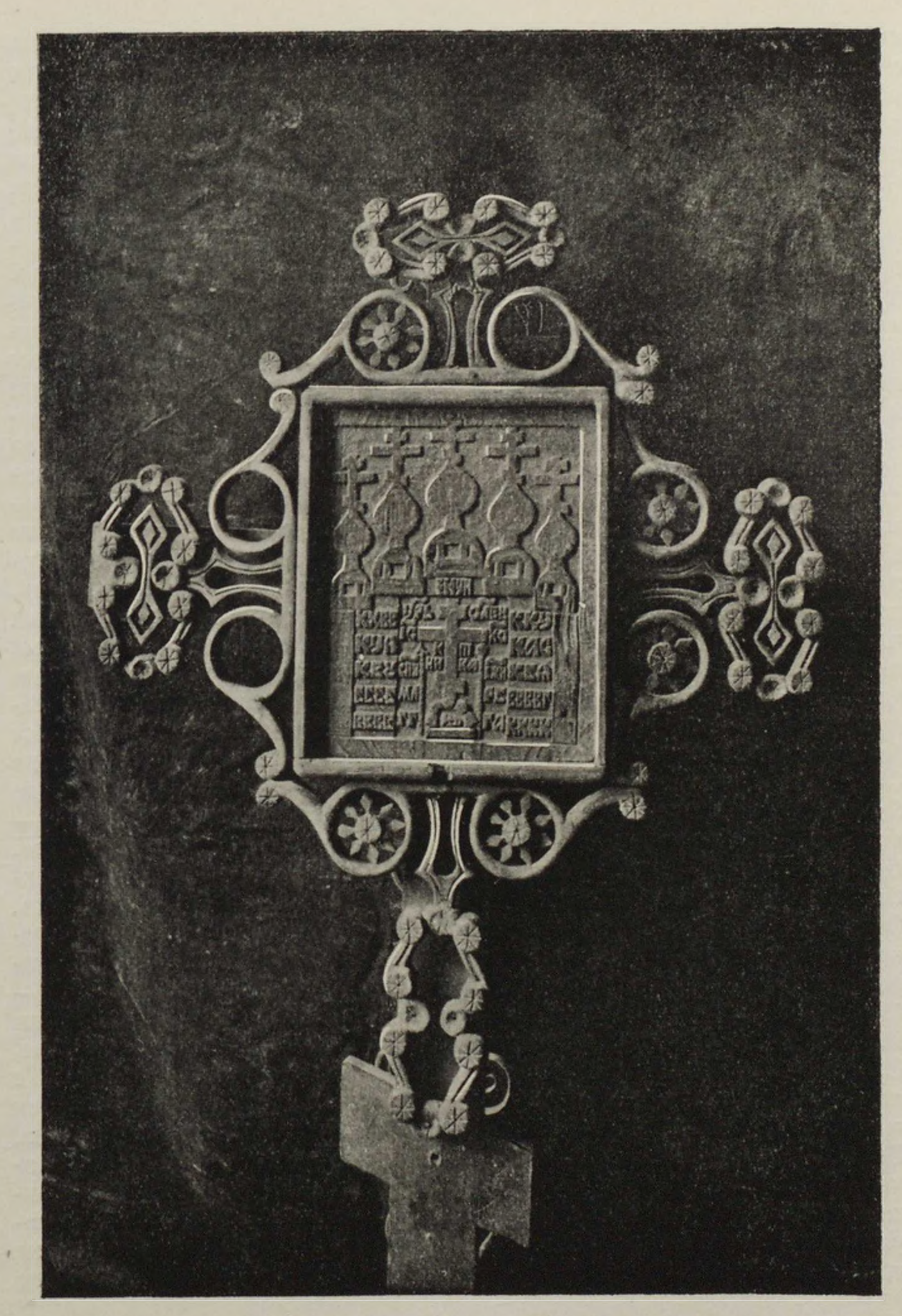
ринского «Народные русские деревянные изделия» (см. рис. 140). Появившиеся позднее на выносных крестах резные украшения, не связанные с формой, являются сначала в виде накладок. В коллекциях Художественно-промышленного музея при Строгановском училище в Москве имелся образец такой переходной формы украшения выносных крестов (см. рис. 141). Он представляет собою гладкий восьмиконечный крест, на котором утверждена резная икона, заключенная в тонкую гладкую рамку с примыкающей к ней со всех сторон сквозной резьбой. На иконе изображена пятиглавая церковь, внутри которой—Голгофа, окруженная любопытными монограммами. Над крестом помещены четыре буквы: I. Н. Ц. И.—Иисус Назорей царь иудейский; ниже—«царь славы»; ниже—IC XC; под большой перекладиной—К; с другой стороны—Т, т. е. «копье», «трость»; под этими буквами: НИ КА—победитель смерти. По бокам изображений копья и трости, ниже слов СНЪ БЖИ—идут следующие монограммы: М. Л. Р. Б.—место лобное рай бысть, Г. Г. Г. А.—Голгофа гора голова Адамля. Справа и слева от центрального пятна:

К. Х. В. В.—крест Христов возвещает воскресение;
К. Ц. α крест церкви (альфа, т. е. начало);
К. В. У. — крест верным утешение;
Б. Б. Б. Б.—бич божий бьет бесов;
В. В. В. В.—всей вселенной возвещает веру;
К. К. Ц.—крест Константина царя;
К. А. С.—крест ангелам слава;
К. Е. Я.—крест Елене явися;
В. В. В. В. Г. — возвращение в рай всем верным господеви;
К. К. К. К.—крест крепость Константина квере.

Подобные монограммы часто попадаются на старинных наших порезках и вышивках. Они чрезвычайно разнообразны, и некоторые из них удивительно красивы. Их происхождение относится еще к византийскому искусству, в котором они были довольно употребительны и откуда и были заимствованы со своеобразной перефразировкой [1].

Слившись с формой, резьба отодвинула иконописные изображения к концам креста и к месту пересечения перекладин, заключив их в круглые или овальные рамки. Самая же резьба на выносных крестах очень разнообразна. Иногда рисунок ее состоит из стержня, идущего посредине, от которого отходят по обеим сторонам завитки и орнаментальные листья. Постепенно увеличиваясь, рельеф резьбы перешел к сквозному орнаменту, а самые ребра перекладин стали украшаться рядом мелких точеных шишечек или отдельных резных цветочков. Смена стилей отразилась на выносных крестах менее, чем на других предметах церковного обихода может быть потому, что кресты эти, употребляющиеся редко, только за крестными ходами, дольше сохранялись, и при возобновлении иконостаса как мало заметные оставались в алтаре без изменений. С начала XIX века, при появле-

[1] В «Трудах VIII археологического съезда в Москве», в томе I имеется статья *Н. Покровского* (стр. 356—357), из которой и заимствованы объяснения некоторых монограмм.

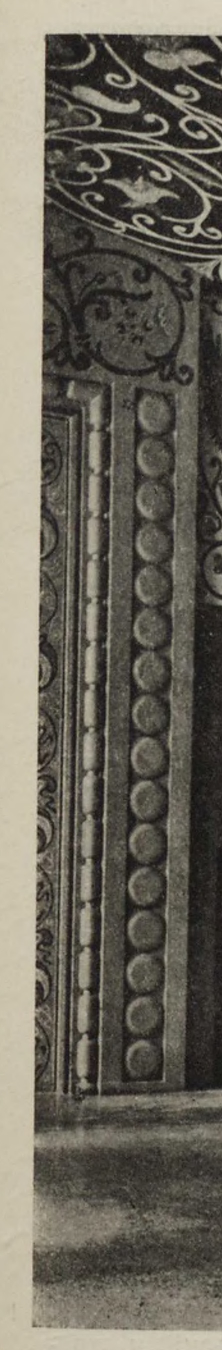


141. Запрестольный крест-икона. Москва. Художественно-промышленный музей

нии стиля Empire, вся резьба с выносных крестов исчезла. Форма их сделалась строже и прямолинейнее и, если в начале века небольшие рельефные веночки из лавровых листьев окружали концы креста, обрамляя иконы, то позже исчезли и они, и от всей резьбы на выносном кресте осталось только небольшое сияние из ровных, симметрично расположенных лучей около перекрещивающихся брусьев.

Царские троны и моленные места. Царские и патриаршие моленные места, украшавшие древние храмы, представляли собою изумительные по работе декоративные сооружения. Незначительное число их сохранилось в Москве и Московской губ., Новгороде Великом, Ярославле и Костроме. Устраиваемые над этими местами резные сени отличаются красивыми пропорциями и украшены затейливым орнаментом, покрытым позолотой на расписных цветных фонах. По словам археолога И. Е. Забелина, сени над царскими местами ведут свое происхождение едва ли не от убранства трона библейского царя Соломона, которому как идеалу подражали цари всех стран, «смотря по средствам, если не в мудрости, то в формах обстановки царского сана, в украшении своих златых чертогов и палат и, особенно, царских мест—престолов»[1]. Навес, или сень, над царским местом обыкновенно утверждался на четырех резных или точеных подставках-балясинах, иногда доходящих до пола, иногда же опирающихся на высоте половины человеческого роста на глухие деревянные резные стенки. Верх навеса имел богато украшенную резьбой шатровую крышу, на которой и сосредоточивалось все богатство замысла декоративного убранства. Несомненно, что до Смутного времени этих произведений русского искусства было гораздо больше, но ко времени воцарения Романовых их осталось только три—два царских и одно патриаршее, относящиеся к эпохе Грозного. Древнейшее из них и самое интересное находится в московском Успенском соборе и называется обычно троном Владимира Мономаха. Оно сооружено в 1551 году. Два других—в Софийском соборе Новгорода Великого, частью сделаны заново, а частью переделаны из старых в период опального похода Грозного в этот город, т. е. в 1570—1572 гг. Наиболее богатым по общей композиции и по украшениям своих отдельных частей является моленное место Грозного в Москве. Его наружный вид представляет прямоугольную нижнюю часть с глухими стенками до половины человеческого роста; на четырех точеных резных колонках по углам ее покоится богатый карниз. Верх этого сооружения представляет восьмигранный шатер с главкой. Основанием шатровому перекрытию служат ряды острых фронтонов и ажурных кокошников с прапорцами и флюгерками. Прямоугольная нижняя часть (1,78 × 1,78 м.) покоится, как на ножках, на четырех свернувшихся клубком зверях (см. рис. 142). Постройка этого

[1] *И. Е. Забелин.* Домашний быт русских царей, М. 1895, стр. 194.



142. Моленн



142. Моленное царское место Грозного 1551 года в московском Успенском соборе



143. Деталь места Грозного. Поход в Фракийскую область

моленного места знаменует ту стадию в политической идеологии русского самодержавия, когда Грозный особенно заботился об укреплении идеи непосредственной преемственности царской власти московских государей от Византии. Эта идея и была подчеркнута здесь подбором соответственных надписей и украшений. По подзору карниза и на створках дверцы вырезан затейливой вязью полный текст легенды о венце и бармах Владимира Мономаха, а на стенках, по четыре с каждой стороны, слабым рельефом изображены события легенды с пояснительными надписями крупной вязью. Эти надписи гласят: 1) «Благовѣрный великий князь Владимеръ Манамахъ совѣтъ творяше со князми своими и Боляры повѣдая імъ храбрость прародитель своихъ, како имали дань съ Царяграда» (см. рис. на стр. 22). 2) «Благовѣрный князь великій Владимеръ збираетъ воеводы искусны и благорасудны и поставляетъ чиноначальникы, тысущники, сотники, пятдесятники, елика войскому искусу...». 3) «Великаго князя Владимера войска едутъ во области фракійстіи» (см. рис. 143). 4) «Великаго князя Владимера воеводы приступиша къ фракійскому граду». 5) «Великаго князя Владимера воеводы пленивше веси фракійскія» (см. рис. 144). 6) «I возвратишася со многимъ богатствомъ». 7) «Тогда бѣ въ Цариградѣ благочестивый царь Констянтинъ Манамахъ и въ то время брань имѣя съ персы и съ лотыною». 8) «Благовѣрный царь Констянтинъ Манамахъ составляетъ совѣтъ мудрый и царьскій и отря-



144.

жаетъ посл
митрополит
ска и Миту
Іеустаѳіа и
честныя да
і отпусти і
Всеволодич
политу со
награда вн
идоша посл
Всеволодов
у него мир
мера Всев
Все сюж
лась, как
став котор
ника их ис
сделаны ре
пающих ча
главные пе
с одинаков

¹ *И. М.*





144. Деталь места Грозного. Поход и порабощение фракийцев

жаетъ послы своя къ великому князю Владимеру въ Кіевъ. Неоѳита митрополита отъ Асіа Еѳеськаго и съ нимъ два епископа Мелетиньска и Митулинска і стратига антіохійскаго игумена Іерусалимъскаго Іеустаѳіа и іныхъ своихъ». 9) «Благовѣрный царь Констянтинъ дает честныя дары митрополиту Неоѳиту і епископамъ и посланникомъ і отпусти іхъ из Цареграда в Кіевъ къ великому князю Владимеру Всеволодичу». 10) «Отпущеннымъ же имъ бывшимъ Неоѳиту митрополиту со епископы і съ предреченными посланники из Констянтинаграда внидоша в корабь пловуща к Кіеву» (см. рис. 145). 11) «Пріидоша посланники отъ Царяграда во градъ Кіевъ ко князю Владимеру Всеволодовичу и принесоша к нему Царьскіе честныи дары и прошаху у него мира». 12) «Вѣнчалъ бѣ благовѣрнаго великаго князя Владимера Всеволодовича Манамаха святыи митрополитъ Неоѳитъ»[1].

Все сюжеты исполнены в духе той фряжской рези, которая явилась, как уже было сказано выше, на смену плоской резьбе и в состав которой входило так много разнообразных веяний. Самая техника их исполнения несложна; контуры рисунков, или «знаменка», сделаны резцом, затем выбран фон и немного сглажены края выступающих частей, вследствие чего сцены первого и последнего планов, главные персонажи и незначительные аксесуары переданы в дереве с одинаковой силой. Выше сплошных стенок угловые пилястры пере-

[1] *И. М. Снегирев.* Памятники московской древности, М. 1842.



145. Деталь места Грозного. Морское путешествие Нифонта и посланников из Константинополя в Киев

ходят в точеные резные колонки, которые поддерживают богатый карниз, имеющий три пояса. Верхний пояс состоит из одного ряда арочек, или «закомар»,—очень распространенного декоративного приема этой эпохи. В среднем ряду помещено начало той надписи, продолжение которой имеется на створках двери, а нижний свешивается между колонн в виде фигурного резного коромысла. На углах карниза, над колонками стоят четыре точеные вазы. Верхняя часть места Грозного представляет собою, как уже сказано, восьмигранный шатер, оканчивающийся узорным шпилем с двуглавым орлом, а основание упирается в ряды острых фронтонов с помещенными под ними кокошниками. Грани центра переходят в грани крыш глухих фронтонов, с лицевой стороны забранных «в елку» мелкими дощечками. Кокошники нижнего ряда покрыты богатой сквозной резьбой с орнаментацией разнообразного характера. Одни из них переплетающимися ремнями орнамента напоминают заставки рукописных книг (см. рис. 146); другие стилизованным растительным узором — пышные восточные ткани, мотивами которых широко пользовались в это время русские резчики (см. рис. 147). Высота этого моленного места 6,39 м., при чем на подставки приходится 0,35 м., покрытые рельефами стенки—1,42 м., колонки и карниз—1,07 м., двойной ряд фронтонов и кокошников у подножия шатра—0,89 м., самый шатер—





146. Деталь места Грозного. Кокошник шатра

1,5 м., резной орел со шпилем—1,5 м. Таким образом, все сооружение по своим пропорциям делится на две почти равные части, если не считать подставок и точеного шпиля с орлом,—квадратное основание и шатровый верх. Вся поверхность этого трона украшена богатой резьбой, рельефные части которой вызолочены, а углубленные места фона покрыты темноголубой краской, за исключением архитектурных линий и круглых клейм на дверцах, которые выкрыты темнокрасным тоном. На рельефных вызолоченных сценах небеса сделаны серебром. Вся внутренность расписана по цветному фону золотыми и серебряными звездами и легкими узорами. Пышная полихромия подчеркивает богатство резьбы и сближает это моленное место с троном, чего, собственно, и добивался Грозный, так ревниво оберегавший свои права от мнимых и действительных посягательств бояр.

Другое царское место в Москве находится в бывшем придворном Благовещенском соборе. Небольшое по размерам, оно интересно тем, что шатровый верх его в плане представляет звезду, подобно шатру каменной церкви в городе Муроме[1].

Царское и святительское места Софийского новгородского собора относятся ко времени опального похода Иоанна Грозного на этот город. В третьей Новогородской летописи на стр. 262 сказано: «В лето 7080 (1572) октября в 26-й день в Великом Новеграде в соборной церкви у Софии премудрости божией построише места новые царское и святительское, вырезано травами и золочено и около его святые писаны, а на версе государева места крест да голубь злат, а на владычнем месте такожде верх устроиша и крест поставиша иже и

[1] Акад. *А. М. Павлинов.* История русской архитектуры, М. 1894, стр. 229.



147. Деталь места Грозного. Кокошник шатра

доныне видимо есть»[1]. Они отличаются друг от друга незначительными деталями и своей раскраской. Одно из них алого цвета с золотом, другое—синего (см. рис. 148). Во второй Новогородской летописи имеются указания, что сначала существовало одно святительское место, верх с которого, вслед за опалой владыки Пимена, сосланного в Москву, а затем в Рязань, был снят и перенесен на сооружаемое в то время царское место, а на святительском, спустя некоторое время, был сделан новый верх, сходный с бывшим ранее[2]. Четырехгранная нижняя часть обоих новгородских мест покрыта шатровым верхом, при чем верха имеют ту особенность, что не занимают всей поверхности основания, но, поставленные посреди кровли на рядах удлиненных кокошников, дают впечатление шпилей. На святительском месте осталась уже цитированная нами подпись работавших его резчиков: «Сѣе мѣсто дѣлали Иванъ Белозерецъ да Еутропей Стефановъ сынъ да Исакъ Яковлевъ сынъ». На царском никаких подписей нет (см. рис. 149). Новгородские места по своим размерам выше места Успенского собора. С этим последним имеет большое сходство деревян-

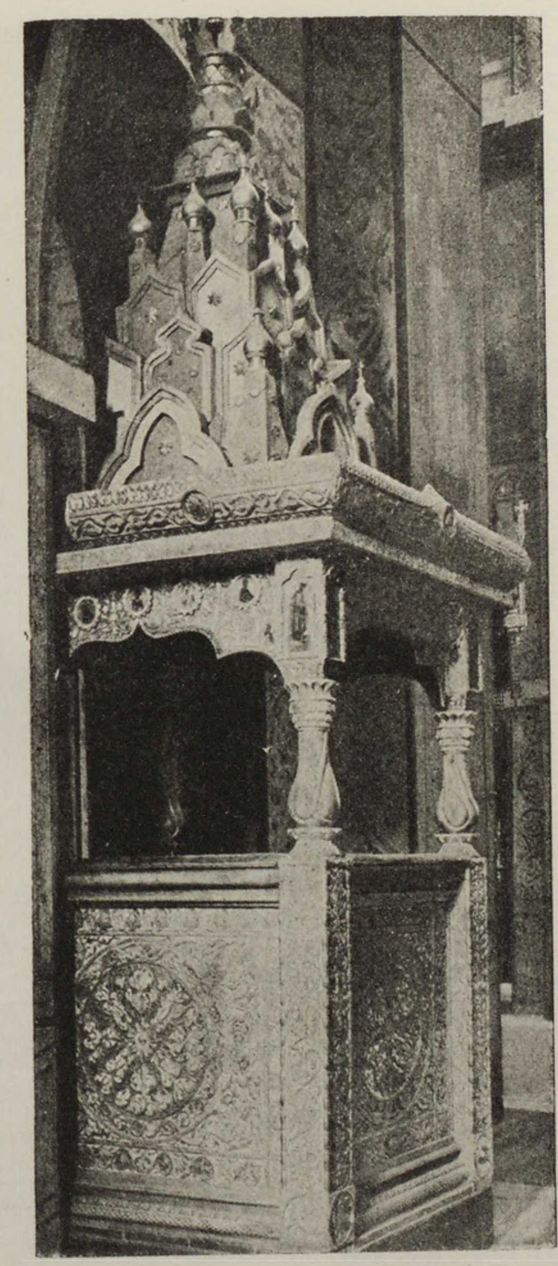
[1] Полное собрание русских летописей. Т. III. Третья Новогородская летопись, стр. 262.

[2] «Лета 7078 (1570) месяца августа в 26, в неделю в Софеи с места владычня с Пиминова кровлю снимали с верху, да того же лета мастеры учали наряжать место новое государское на место владычня, резали два лета». «7080 (1572) месяца октября в 26 в пяток доспели и поставили в Софеи место новое царское все позолочено и резано и святые писаны, а на версе на месте крест сняли да голубь злат поставили; да и на владычне месте верх новый поставили с крестом». Там же. Вторая новогородская летопись, стр. 163 и 169. Подробное описание этих мест см. «Известия Археологической комиссии» 1879 г., стр. 100, 111 и 346.

ный шатровый трон в Троицком соборе Ипатьевского монастыря близ Костромы, присланный туда из Москвы царем Михаилом Федоровичем[1]. Кроме костромского места, имеются еще два—в церкви Николы Мокрого, в Ярославле. Они поставлены у внутренних столбов храма и предназначались для царя и его «собинного друга» патриарха Никона. Построенные по одному образцу, они имеют различие только в деталях резьбы своих шатров. Необходимо отметить, что шатровые перекрытия эпохи Грозного носят характер архитектурной крыши. Шатры времени Алексея Михайловича имеют исключительно декоративный характер.

Рассматриваемое царское место помещается у правого столба храма. Четырехугольный низ его имеет с боков невысокие стенки, на которых вырезан двуглавый орел с растительным орнаментом и порхающими птицами кругом. Над этими стенками возвышаются четыре небольшие колонки, украшенные каждая резьбой особого рисунка. На ко-

[1] *И. М. Снегирев.* Успенский собор, М. 1856, стр. 29. В настоящее время этот трон перевезен в Москву и хранится в Антирелигиозном музее искусств (б. Донской монастырь).



148. Моленное царское место 1572 года в новгородском Софийском соборе



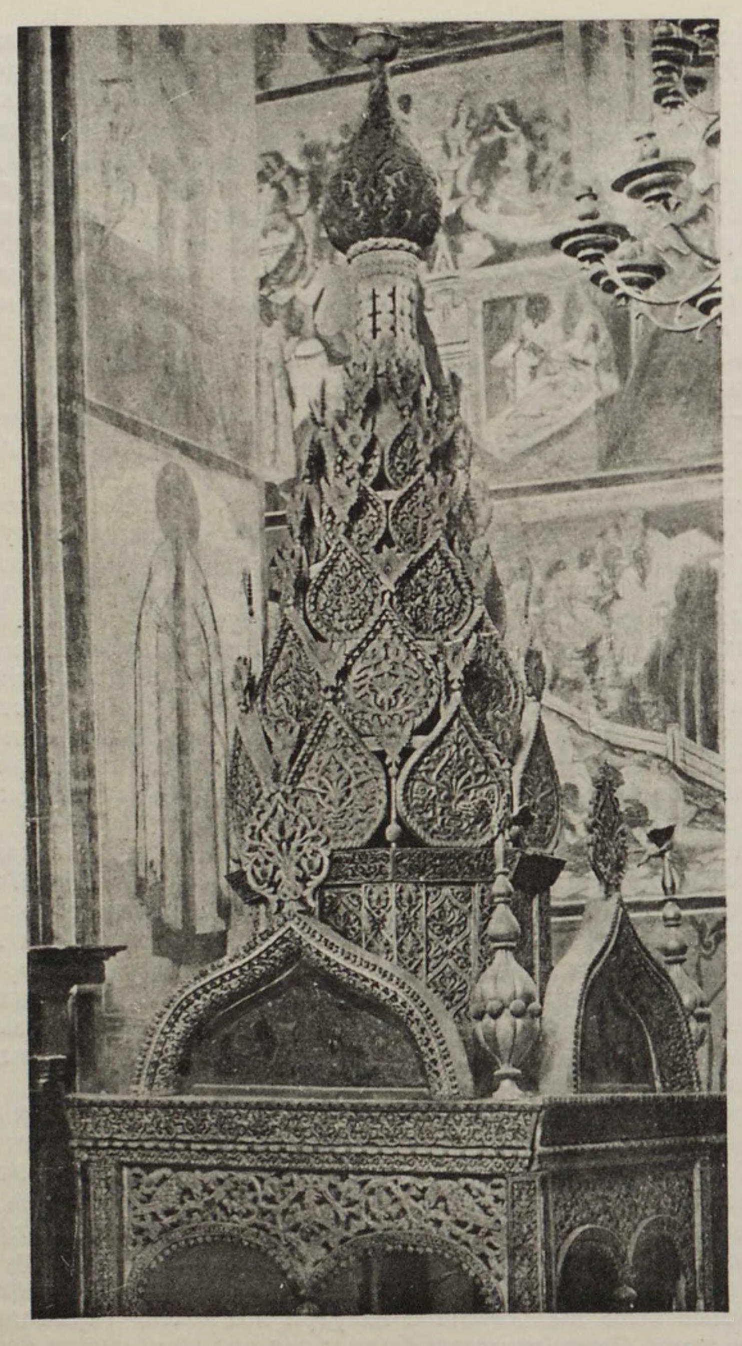
149. Деталь восточной стороны моленного царского места в новгородском Софийском соборе

лонках покоится шатер, имеющий снизу такие же резные бока с выкружками и подвесной гирькой, как и у висячих надпрестольных сеней. Резной орнамент на этих боках близко напоминает украшения ильинской сени. Выше идет богатый карниз из ряда архитектурных шаблонов. Посредине каждой стороны над карнизом поставлено по «бочке» или по кокошнику, увенчанному резной пропильной фигурой. Внутри кокошников—образа. За кокошниками стоит резной же восьмигранник с карнизом в виде откоса. От этого откоса начинается самый шатровый верх, который на патриаршем месте несколько иного типа. Шатер царского места состоит из пяти рядов кокошников, которые постепенно уменьшаются и, образуя уступы, подходят к основанию шейки главки, увенчанной крестом. Над каждым кокошником помещен резной серафим, а на глади кокошника—рельефный вызолоченный орнамент, красиво выделяющийся на цветном фоне синего, зеленого или киноварно-красного тона (см. рис. 150).

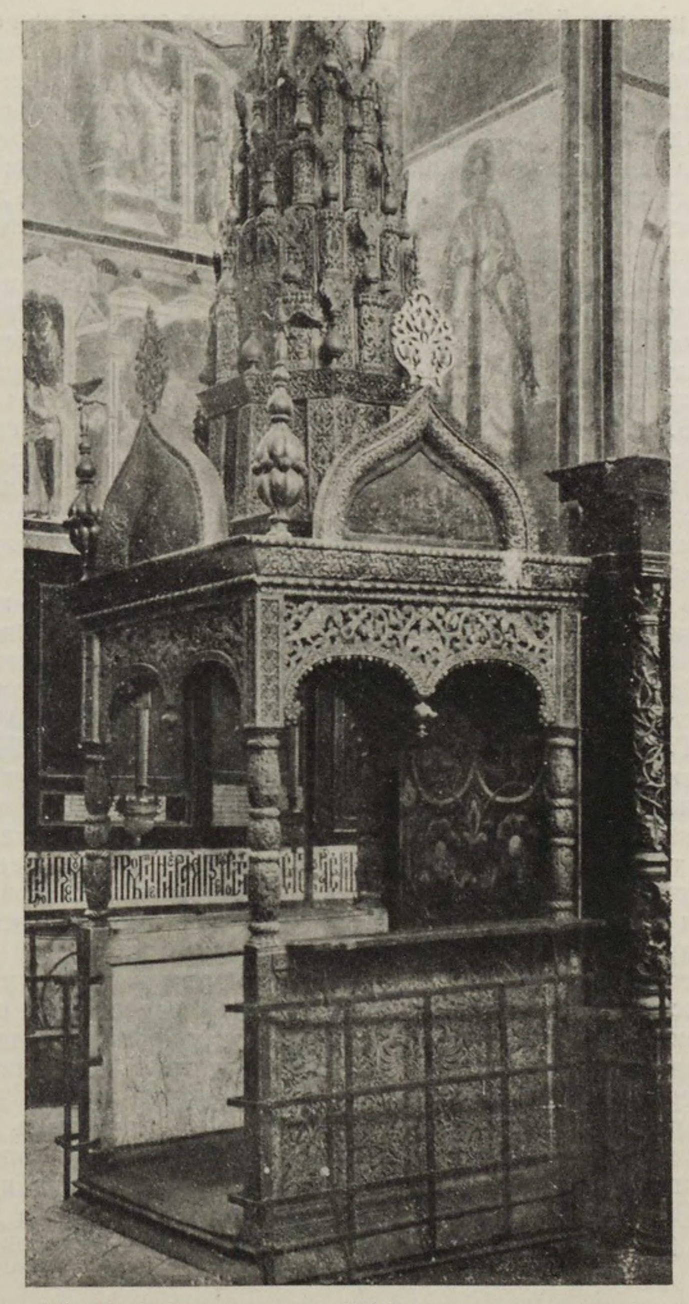
Шатровый верх второго, «патриаршего», места отличается от первого более сложными деталями в резьбе отдельных фигур. Состоя, как и первый, из пяти ярусов постепенно уменьшающихся кверху восьмигранников, он представляет как бы ряд полок, на которых вместо кокошников помещены следующие фигуры. Нижний ряд уставлен резными серафимами на точеных подставках, которые чередуются с резными цилиндрами. Все остальные ряды уставлены одними цилиндрами с резными серафимами на точеных подставках. Эти фигуры, постепенно уменьшаясь, доходят до шейки главки с крестом. Богатство убранства увеличивается еще тем, что позади каждой точеной подставки стоит плоская резная дощечка в виде кокошника, служащая ей фоном (см. рис. 151).

Оба эти моленные места представляют собою одно из наиболее изящных по пропорциям и затейливых по резьбе произведений искусства, счастливо избежавших заботливых рук ревнителей церковного благолепия. Они являются для нашего времени реальными памятниками того художественного вкуса и тех декоративных приемов, которыми так умело пользовались русские резчики первой половины XVII века. Беря их за образец, нетрудно представить, каковы были и те находившиеся внутри дворцов царские места, о которых коекакие сведения остались среди архивных документов.

Деревянные резные места, устроенные в 1687 году для царей Иоанна и Петра в переднем покое кремлевского терема, были поставлены на возвышении, или «рундуке», о двух ступенях. Угловые колонны, поддерживающие верх, были витые, что указывает на западное влияние. Самый верх состоял из сильно выступающего «гзымза», украшенного поверх четырьмя щитами, или «шпренгелями», с резными орлами. По сторонам места были сделаны два «скрыдла». Вся резьба была вызолочена и изнутри подложена бархатом «осинового» цвета. Такие же места были у царицы, для приема посетите-



150. Шатровый верх XVII века моленного места царя Алексея Михайловича в церкви Николы Мокрого в Ярославле



151. Патриаршее место XVII века в церкви Николы Мокрого в Ярославле

лей, и у царевичей. Внутри каждого места, над скамьей для сиденья, ставились иконы в богатых окладах. Подобные же места ставились и во дворцовых садах, играя роль теперешних беседок, но, предназначенные для царя, они имели соответственные украшения. «174 году марта 22 день в. г. ... указал сделать в Оружейной палате в верхней сад место деревянное точеное и написать розными цветными краски, а на верху сделать орел двоеглавой с каруною и вызолотить, подбить место сукном багрецом червчатым добрым, а на место сделать подушку киндяшную и настлать в ней бумагою хлопчатою»[1].

К самому концу XVII столетия в конструкции и форме моленных мест произошло коренное изменение. Строящиеся в это время по поместьям богатых бояр «вотчинные» храмы отличаются новыми архитектурными формами в стиле барокко и затейливостью его орнаментации. Среди них особенно выделяются построенный «дядькой» Петра I, князем Б. А. Голицыным, оригинальный храм Знаменья в селе Дубровицах и нарышкинские храмы в подмосковных усадьбах: Покровский на Филях и Троицкий в Троицком-Лыкове. Моленные места этих храмов уже совершенно иного типа. Уменьшение площади храма и уничтожение внутренних столбов привело к тому, что старые сени на столбиках с шатровым верхом, прислоненные к одной из колонн, уступили место богатым резным ложам, поместившимся на западной стене храма, высоко над землей. Прототипом им послужили, вне всякого сомнения, церковные кафедры для проповедников, обычные на Западе. Такие царские ложи имеются в Дубровицком храме (Подольский уезд Московской губ.), построенном в 1690 году, в церкви Покрова на Филях, под Москвой, постройки 1693 года, в селе Троицком-Лыкове—1708 года, тоже близ Москвы. Эти богатые ложи многогранной формы устраиваются на резных кронштейнах; их ярусные завершения покоятся на витых парных колонках, украшенных также шпренгелями резной и токарной работы, всевозможными скрыдлами, гзымзами и прочими атрибутами флемской резьбы (рисунки этих сооружений см. в «Истории русского искусства» И. Грабаря, т. II, стр. 441 и 444. Изд. И. Кнебель. М.).

Во второй половине XVIII века, в эпоху высшего развития крепостничества, подобные ложи появляются в помещичьих вотчинах и в провинциальных захолустных городках; в храмах, созидаемых в это время, они служат для помещиков и их семей, не желавших во время церковной службы стоять вместе с «подлым» людом.

В Торопецком уезде Псковской губернии сохранились еще две такие ложи, с отражением господствовавших в XVIII столетии стилей. Одна из них находится в Успенской церкви города Торопца, построенной в 1768 году, и служила впоследствии вместо клироса для певчих (см. рис. 152). Другая—в одном из беднейших погостов уезда—

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 10159.

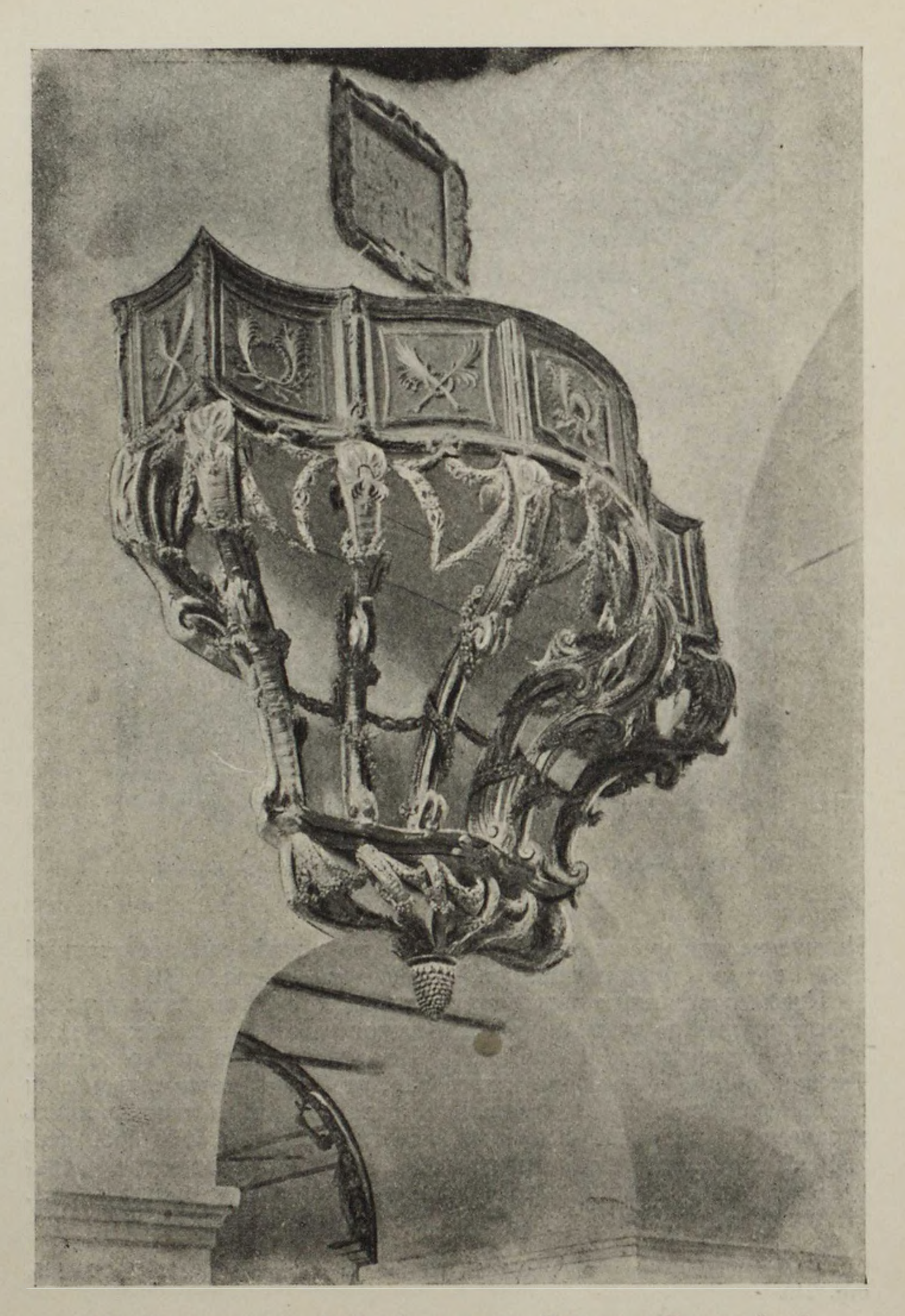


152. Моленное место XVIII века в Успенской церкви города Торопца Псковской губ.

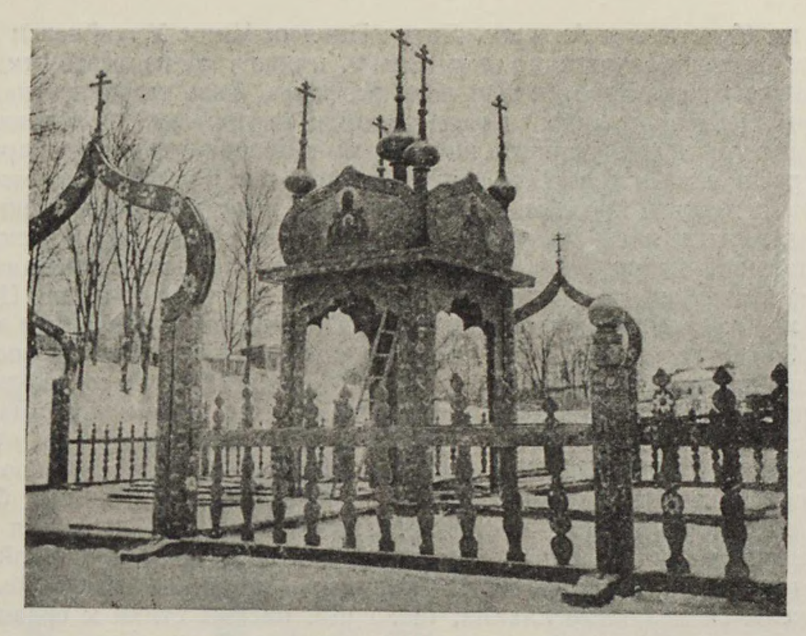
Пятиусове, где имеется величественный каменный храм, построенный в 1781 году местным помещиком Челищевым (см. рис. 153).

Кроме постоянных мест, устраиваемых в XVII столетии для московских царей во дворцах, садах и некоторых вотчинных храмах, в обиходе Московского двора имелись еще временные и переносные. Так как обычай того времени требовал, чтобы над местом, где стоял царь, была сень, то сени делались переносными и отправлялись заранее в тот храм, где он собирался слушать службу. «174 (1666) сентября 20 в. г. ... указал построить свое... место, которое носят по церквам для его государевых выходов, старое сукно и атлас снять» и т. д.[1]. Несомненно, что такие переносные места были гораздо проще устро-

[1] «Материалы, извлеченные И. Е. Забелиным из архива М. И. Д.», № 125, стр. 249.



153. Моленное место 1781 года в погосте Пятиусово Псковской губ.



154. Иорданская сень XVII века в городе Суздале

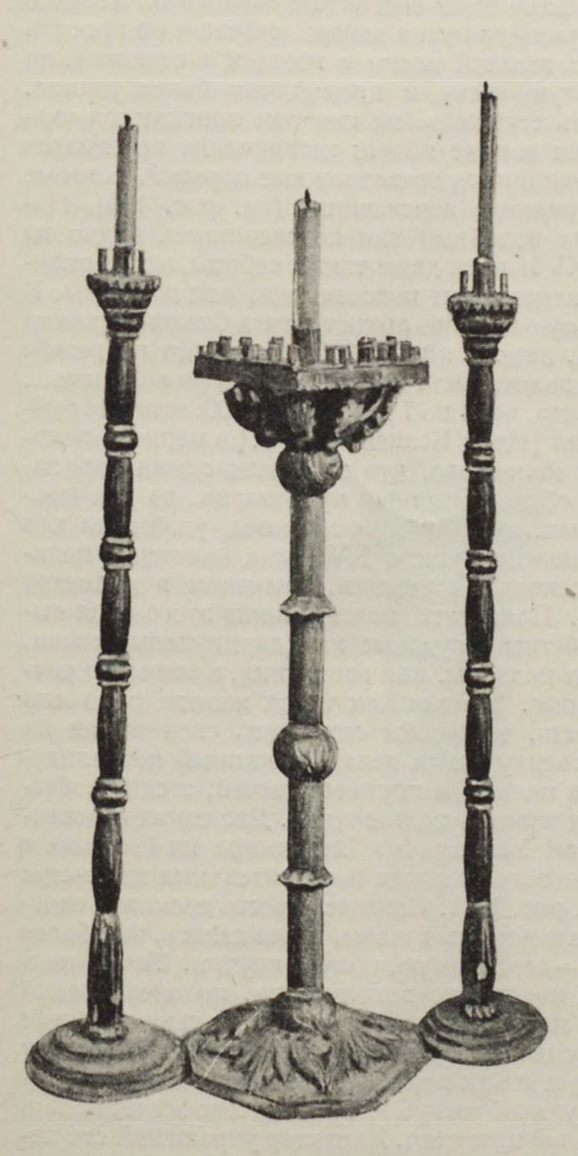
ены, чем постоянные: они были и легче, и украшений на них было гораздо меньше. Молебствия, сопровождавшиеся освящением воды на реке, происходили тоже под особым навесом, называвшимся Иорданью, или Иордановою сенью. В соборе города Суздаля хранится старинная резная деревянная Иордань с балюстрадой или решеткой вокруг и четырьмя входами в виде больших кокошников, сверху украшенных восьмиконечными крестами. Она построена в половине XVII столетия и при возобновлении обветшавших частей нисколько не потеряла своей первоначальной формы. Представляя собою четырехугольный навес, она увенчана пятью главами вытянутой луковичной формы с восьмиконечными крестами. Главки эти сидят на тонких барабанах, подножие которых заслонено круглыми глухими кокошниками с иконописными изображениями и широким плоским ободом. Сильно выступающий карниз скрывает концы четырех точеных столбов, составляющих основание сени; между ними вставлены пропильные вычурные наличники, по форме своей напоминающие наличники окон этого же времени (см. рис. 154). Вся эта Иордань очень ярко и пестро расписана красками и может дать некоторое представление о той иорданской сени, которая в царствование Алексея Михайловича была сооружена для Москвы. По архивным документам известно, что над изготовлением московской сени трудились лучшие резчики того времени, старец Арсений и Степан Зиновьев, получившие, кроме установленной платы, еще в награду по сукну кармазинному. Помогав-

шие им Константин Андреев, Давид Павлов, Клим Михайлов и Герасим Окулов получили по «дорогам», т. е. по отрезу полосатой ткани восточного характера. Остальным резчикам было дано деньгами: Андрюшке Иванову рубль, а семи ученикам по полтине [1]. Изготовленная ими сень была устроена на четырех колоннах с широким карнизом, расписанным красками, серебром и золотом, и увенчана крестом. Кроме деревянной резьбы, ее украшали еще жестяные раскрашенные цветы, зеленые листья и птицы, вырезанные из тонкой меди и раскрашенные под натуру. Во время богослужения рядом с иорданной сенью ставились отдельные места для царя и для патриарха. Царское место снаружи имело вид небольшого круглого храма о пяти верхах. Эти верхи, или главки, делались слюдяными и были украшены каждая резным деревянным орлом. Сделанное из рам со слюдою, помещенных между резными и частью точеными столбами, которые по позолоте были расписаны виноградными листьями, оно по внешнему виду во многом напоминало выносные слюдяные фонари этой эпохи, устраивавшиеся в виде многоверхих храмов, богато отделанных басмой, с цветными фонами из фольги. Широкий карниз охватывал его ниже глав и был снаружи украшен сквозной золоченой резьбой, а изнутри расписан «травами». По карнизу в некоторых местах были устроены специальные клейма, «а на них писаны стихи к ердани». Самые рамы с круглыми слюдяными окнами были вызолочены, а сверху расписаны красками. Передняя рама имела две створки и служила дверью. Моленные места и «ердань» обносились решеткой, украшенной также резным орнаментом. По окончании праздника все эти сооружения разбирались и хранились в особо устроенном амбаре [2]. К концу XVII столетия иорданская сень настолько обветшала, что в 1700 году в Москву к празднику Богоявления спешно была вытребована имевшаяся в Переславле Залесском богатая резная Иордань, которую привезли спешно на восьми подводах [3].

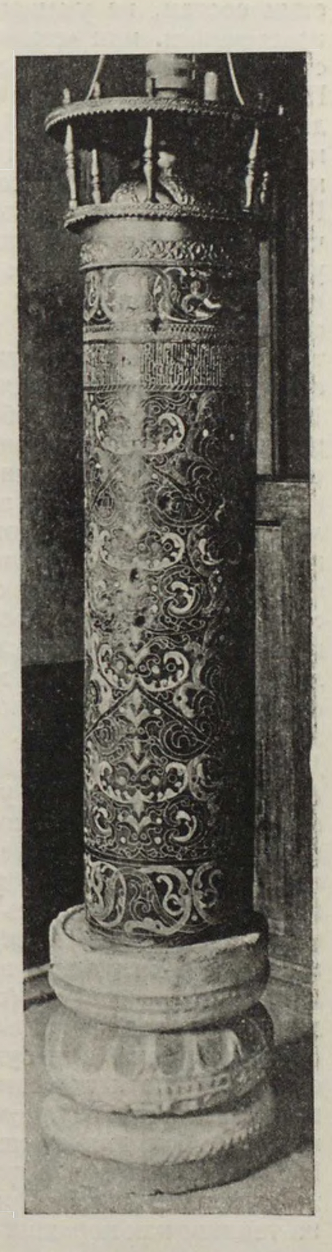
Протекшие годы, перенесение столицы в Петербург, интерес к новизне и усиленная очистка Кремля от всей старины при «ревностном» начальнике дворцового ведомства Валуеве (1806), затем занятие Кремля французами в 1812 году и пожар Москвы,—все это вместе взятое привело к полнейшему исчезновению многих любопытных памятников прошлого, а в том числе и этих узорных сеней.

Подсвечники. Восковые свечи, ставившиеся перед образами, в старину прикрепляли прямо на тябла иконостаса. Нехорошо поставленные свечи падали на иконы и прожигали их; иногда же от этого происходили целые пожары, от которых погибло немало памятников прошлого. По этой причине, а также благодаря большим тол-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 11579.
[2] Там же, стб. № 13447.
[3] Там же, стб. № 34812.



155. Подсвечники погоста Песно Торопецкого уезда Псковской губ.



156. Расписной подсвечник 1649 года во Владимире на Клязьме

стым свечам, не умещавшимся на тябле иконостаса, стали делать подсвечники, или «ставники», настолько высокие, чтобы свеча, поставленная на таком подсвечнике, приходилась в уровень с иконой. Простейшая форма этих подсвечников состоит из основания, нередко делавшегося из грубо обделанного куска дерева, стержня из простой круглой палки и верха из толстой доски с гвоздем в середине, на который насаживали толстую свечу и прилепляли более тонкие. Ранее всего стали украшать стержень, на котором появляются сначала два или три перехвата в виде яблок; затем число перехватов увеличивается, и на них появляются всевозможные порезки, которые и переходят на верх и основание подсвечника (см. рис. 155). Насколько распространен был подобный тип подсвечников, видно из того, что до самого конца XVII века даже такие соборы, как Архангельский в Москве, имели деревянные подсвечники, или шанданы. В 1678 году «куплено в соборную церковь архистратига божия Михаила шандан деревяной точеной, дано 12 алтын»[1]. Подсвечники по резьбе расписывались красками и золотились. «186 года декабря в 14 день... куплено... 2 000 листов золота, цена по 7 рублей за 1 000, итого 14 рублей... а тем золотом написал [Иван Безмен.—*Н. С.*] в церковь великого чудотворца Николая явленного, что за Смоленскими вороты, киот, налой, подсвечник к образу Николая чудотворца, да два подсвечника деревянных резных...»[2]. Наряду с легкими, удобными для переноса стоячими подсвечниками уже с XVI века начинают появляться подсвечники с массивным стержнем, имеющим в диаметре от семи до десяти вершков. Появление подсвечников этого типа вызвано обычаем ставить «обетные» пудовые или двухпудовые свечи. Для них устраивали особые поддоны, или основания, а сами они расписывались красивым узором. Но так как такая жертва рано или поздно должна была сгореть, то, чтобы сохранить свой вклад на вечные времена в храме, сверху стали делать чеканный металлический поддон с местами для мелких и крупных свечей, а сама «обетная» свеча превратилась в стержень подсвечника. Два таких подсвечника сохранились в церкви Успения во Владимире на Клязьме и имеют в верхней части воскового стержня посвятительные надписи с датами 1649 и 1651 гг. (см. рис. 156). Позднее, вместо восковой середины, расписанной густыми и яркими тонами, стали делать, как более прочную и более дешевую,—деревянную, полую внутри. Такие подсвечники еще попадаются кое-где по захолустьям, но очень редко применяются по прямому назначению,—чаще ими пользуются или как жолобом для стока воды под умывальником в алтаре (погост Пожоги б. Псковской губ.) или как подставкой столика для богослужебных книг (погост Прилукитой же губ.); большинство же их пошло на топливо как хороший сухой материал. Характер украшений стерж-

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 958, л. 277.
[2] То же, л. 280 об.

ня всегда один и тот же. Немного отступя от верхнего края, идет крупная, вершка 3—4 вышины, посвятительная надпись вязью, вроде следующей: «Лѣта 7163 года мц҃а декабря в 5 день поставлѣне сия свещия вдовы ксенiи жены каптеревы да сынъ ся стефана въ прилукъ на погостъ борису и глѣбу» (см. рис. 157). Выше и ниже подобной надписи—богатая роспись из орнаментов растительного характера. Вероятно, такие свечи в середине XVII столетия были в большом употреблении, так как орнамент их росписи и во Владимирской и в Псковской губ. имеет аналогичный характер. Роспись обетных свечей отразилась и на резьбе, и в деревянных, покрытых резьбой подсвечниках; мотивы и самое расположение и надписей и орнаментаций сохранено. В коллекциях музея села Коломенского хранится резной стержень обетной свечи с посвятительной надписью в верхней части и завитками растительного орнамента, сплошь покрывающего остальную поверхность дерева неглубоким рельефом (см. рис. 158). Резьба таких свечей расписывалась и частью золотилась. Обыкновенно позолотой покрывался узор, а фона прописывались красками. От XVII века осталось довольно много документов, подтверждающих все это. «...А... тем золотом и серебром и запасы он, Дорофей Ермолаев, к в. г. в хоромы золо-



157. Средняя часть подсвечника 1655 года погоста Прилуки Псковской губ.



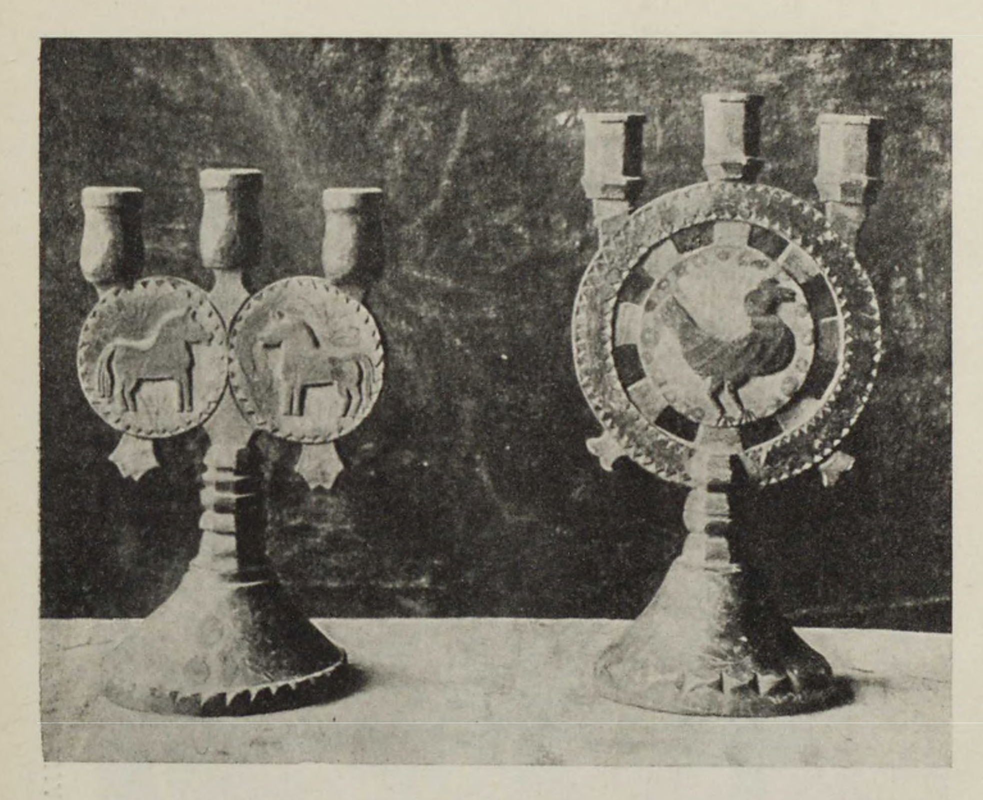
158. Средняя часть резного подсвечника XVII века. Музей села Коломенского



159. Резные подсвечники XVII века. Новгород. Музей

тил и серебрил и прописывал марта в тридцатом числе... семьдесят свеч...»[1]. Небольших деревянных подсвечников уцелело гораздо больше. В Новгородском музее древностей их имеется целая коллекция. Одни из них покрыты сквозным узором, другие точеные, гладкие, у третьих по точеным яблокам резцом нанесены всевозмож-

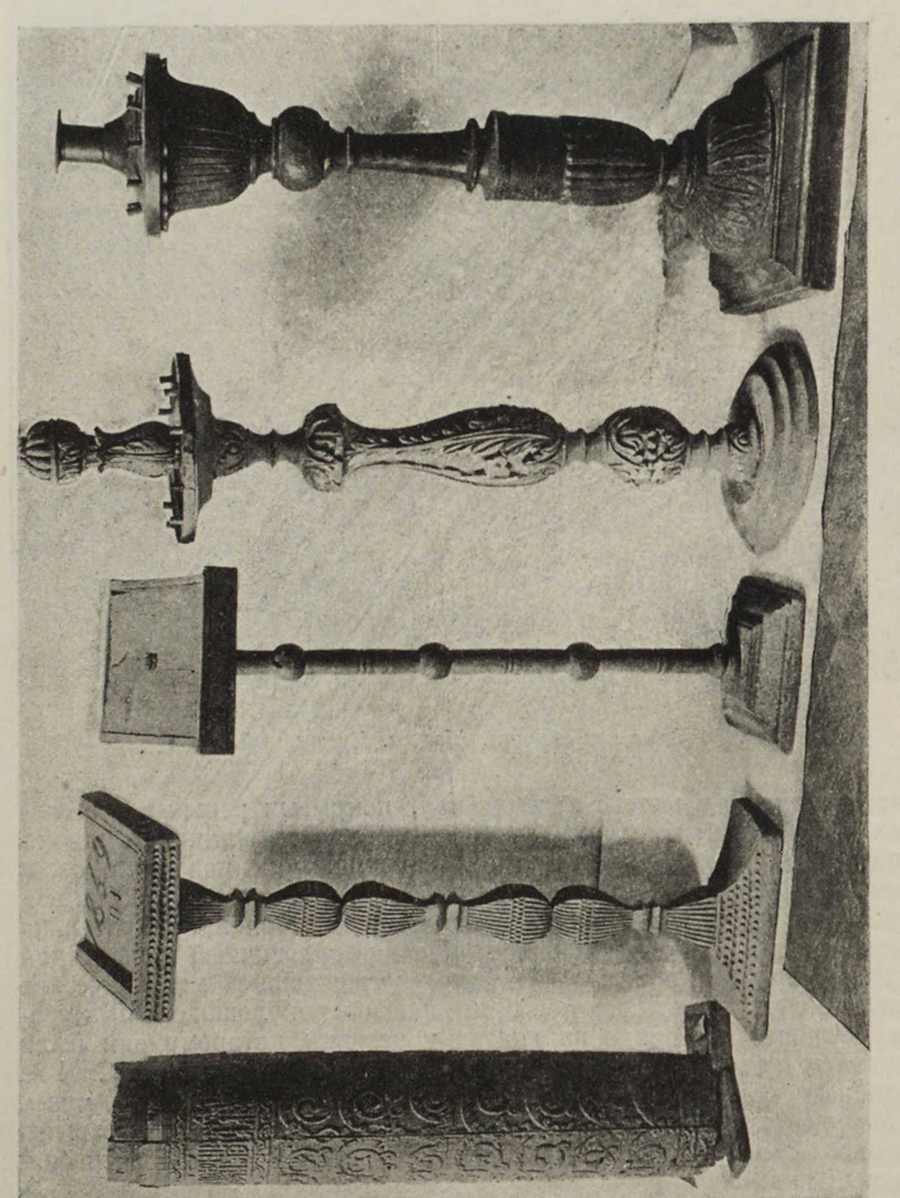
[1] Архив Оружейной палаты, 961, л. 257.



160. Тройные подсвечники. Москва. Кустарный музей

ные украшения в виде бус, желобков, покрытых репьями, небольших углублений и т. п. (см. рис. 159). Под влиянием появившихся тогда небольших стоячих металлических подсвечников, в народном быту делаются такие же из дерева, с той разницей, что формы их, переработанные для другого материала, значительно тяжелеют и приобретают характер, вполне логичный только для дерева. Фантастические животные, украшавшие металлические подсвечники, превращаются в стилизованных лошадок и курочек, бывших постоянно на глазах у резчика, которому они были понятнее, чем неведомые звери иноземных оригиналов. Два подобных подсвечника хранятся в коллекциях Кустарного музея в Москве (см. рис. 160). Они были ярко и пестро раскрашены красной, зеленой, палевой и желтой красками и имели очень нарядный вид.

С появлением в русских церквах с середины XVIII столетия больших металлических стоячих подсвечников, исполнявшихся в стилях Людовика XV и XVI, которые по своей дороговизне не были всем



161. *Подсвечники XVII—XVIII веков. Москва. Гос. Исторический музей*

доступны, ру
в дереве их
В коллек
два таких по
(см. рис. 16
Кроме сто
обиходе встр
кадила. Бол
стых кусков
ность покрыт
части имеют
свечников, х
жен на рис.



162. Резной висячий подсвечник с эмалью. Москва. Художественно-промышленный музей.

доступны, русские резчики начинают довольно искусно повторять в дереве их характерные мотивы.

В коллекциях Государственного Исторического музея хранятся два таких подсвечника, в которых отражается влияние этих стилей (см. рис. 161).

Кроме стоячих подсвечников и небольших выносных, в церковном обиходе встречаются деревянные висячие подсвечники и целые паникадила. Большинство висячих подсвечников гладкие, точеные из толстых кусков дерева, но встречаются и такие, у которых вся поверхность покрыта затейливой резьбой под чеканку, а верхние и нижние части имеют металлическую оковку с эмалью. Один из таких подсвечников, хранящийся в коллекциях того же собрания, изображен на рис. 162. Для этих подсвечников к тяблу иконостаса при-



163. Кронштейн для висячего подсвечника первой половины XVII века из церкви великомученицы Варвары в Ярославле

делывались металлические или деревянные кронштейны самой разнообразной формы, начиная от прямого крупного гвоздя и кончая причудливым выступом в виде покрытой резьбой человеческой руки, держащей в сжатых пальцах шнур или цепь, на которой висит подсвечник, как в ярославской церкви великомученицы Варвары (см. рис. 163).

Висячие подсвечники и люстры гражданского обихода от XVII и XVIII веков не сохранились, но можно предположить, что они имели вид «корсунского» паникадила, которое представляет резной круг с помещенными по краям местами для свечей. В документах Оружейной палаты часто упоминаются резные круги, предназначавшиеся для дворцовых помещений. «Марта в 17 день... живописцу Ивану Безменову...» дано на покупку золота и серебра «всего 17 рублей 22 алтына 4 денги, тем золотом и серебром золотил... в новые деревянные хоромы три круга деревянных резных больших» [1].

В начале XIX века по усадьбам и городским домам у мелкопоместного дворянства и тянувшегося за ним состоятельного купечества в большом употреблении были деревянные, частью резные и точеные, а частью лепные из гипса и левкаса золоченые люстры и настенники, имитировавшие дорогую бронзовую арматуру. Необыкновенно хрупкие, они быстро ломались и с введением ламп почти повсюду исчезли. Образцы их хранятся в краеведческих музеях Московской промышленной области: Звенигородском, Истринском, Калязинском и др. На картине Федотова «Сватовство майора» изображена одна из таких люстр.

В ы н о с н ы е ф о н а р и. К отделу подсвечников следует отнести и выносные фонари, которые употреблялись во время крестных ходов. В городских соборных храмах и некоторых богатых монастырях эти фонари и в давно прошедшие времена бывали металлические

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 958, л. 341.

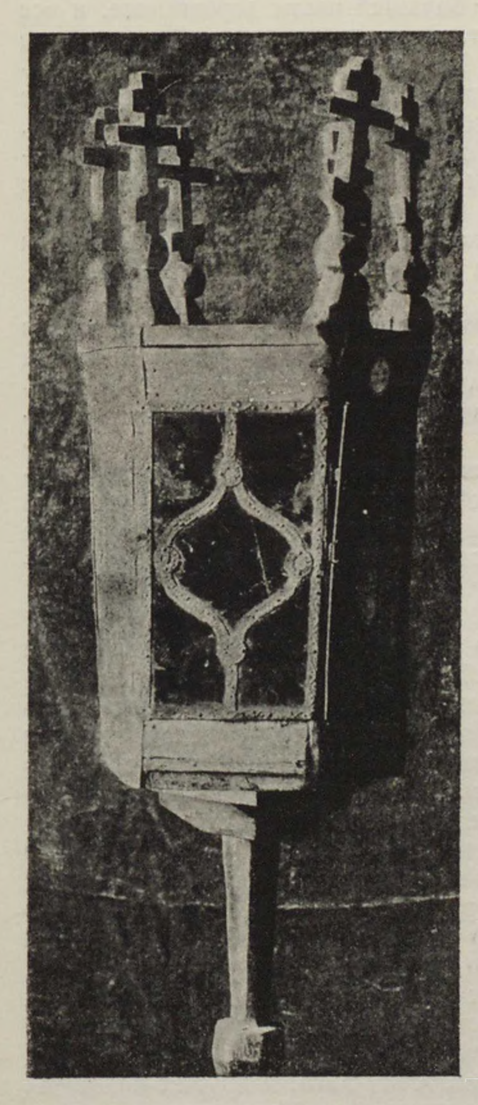




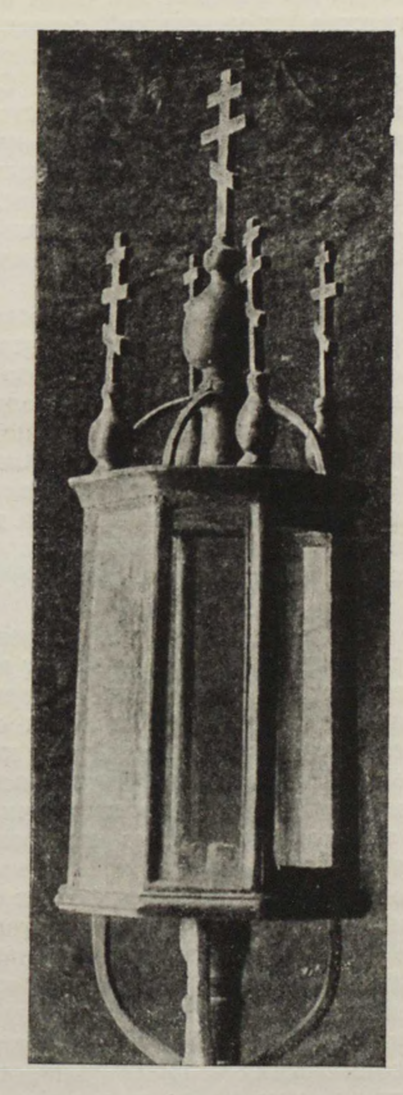
/II века из

мой разно-
ончая при-
руки, дер-
одсвечник,
рис. 163).
а от XVII
, что они
ет резной
окументах
предназна-
живописцу
его 17 руб-
.. в новые
ших» [1].
мелкопо-
ного купе-
ью резные
ые люстры
атуру. Не-
нием ламп
ческих му-
м, Истрин-
во майора»

ледует от-
я крестных
х монасты-
аллические



164. Выносной фонарь XVII века. Москва. Художественно-промышленный музей



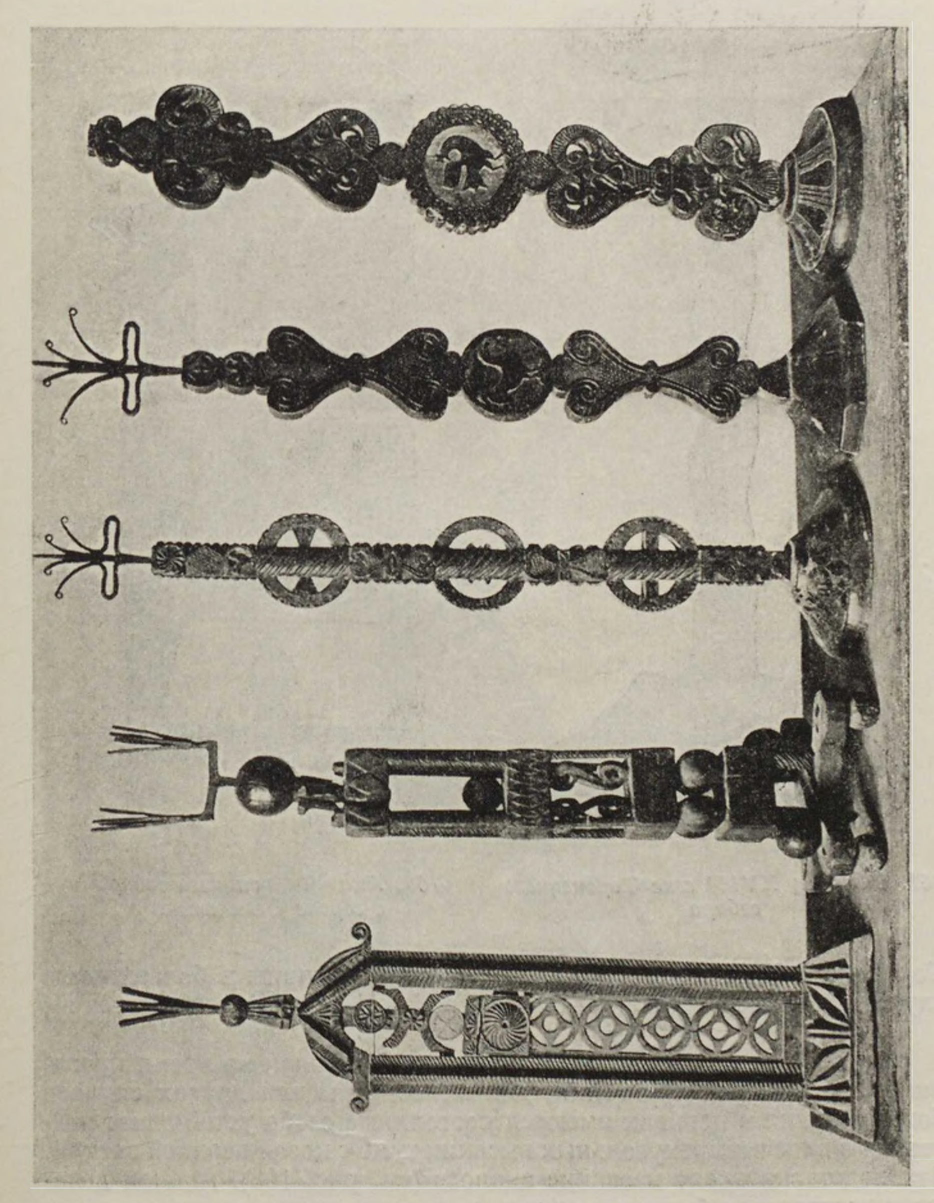
165. Выносной фонарь конца XVIII века. Москва. Художественно-промышленный музей

и таких крупных размеров, что переносились на носилках. В деревенских же церквах они были по большей части деревянные, и все богатство их украшений сосредоточивалось на верхней части, где помещались главки. На одном из фонарей, хранившихся в Художественно-промышленном музее Строгановского училища в Москве (см. рис. 164), грань каждой стороны оканчивается особой главкой, что дает в общем целую корону из шести отдельных крестов, венчающих этот фонарь со слюдяными рамами. Другой фонарь этого же музея, более позднего времени, вероятно, начала XIX столетия, имеет точеные главки и несколько сухие, лишенные живописности пропорции; слюда в нем заменена уже стеклом (см. рис. 165).

Светцы. Там, где для освещения употреблялась лучина, для укрепления ее существовали особые подсвечники—«светцы». Светец представляет собою высокую подставку—железную или деревянную—с металлическим верхом. В железной верхушке сделаны разветвления, в которые вкладывается под углом зажженная лучина. Деревянная же подставка светца и является предметом украшения резьбой, ярко и пестро раскрашенной, и представляет любопытный памятник народного творчества того времени, когда налитая жиром плошка, «коганец», заменяла керосиновую лампу, а чадная лучина—стеариновые свечи (см. рис. 166).

Стоянцы. По типу своего устройства близко к выносным подсвечникам и светцам стоят небольшие столики для богослужебных книг, верхняя доска которых устроена наклонно и имеет закрайку. Столики эти ставятся обычно в алтаре, у левой стороны престола, и на них кладутся книги, необходимые священнику во время богослужения. Приспособленный для чтения стоя, такой столик в XVII веке носит типичное название «стоянец» и встречается не только в храмах, но и в гражданском обиходе. «197 года (1671) ноября в 19 день Оружейной полаты сторожу Семену Семенову на провоз 6 денег. А... возил он из Оружейной полаты с двора боярина Ильи Даниловича Милославского в Бронную слободу к токарям две липины, а из тех липин делано к нему в. г. в хоромы стоянцы» [1]. Главное украшение стоянцов, так же как светцов и стоячих подсвечников, сосредоточивается на стержне и состоит из перехватов, круглых яблок или четырехгранных кувшинообразных утолщений, напоминающих колонки наличников XVII века, и других подобных мотивов, как на стоянцах Государственного Исторического музея в Москве (см. рис. 161). В XVIII веке стержень стоянца очень часто обрабатывается в виде витой колонки, опутанной виноградной лозой с листьями и плодами, как на прилагаемом снимке (см. рис. 167), где изображен стоянец Корсунско-Богородицкого собора в городе

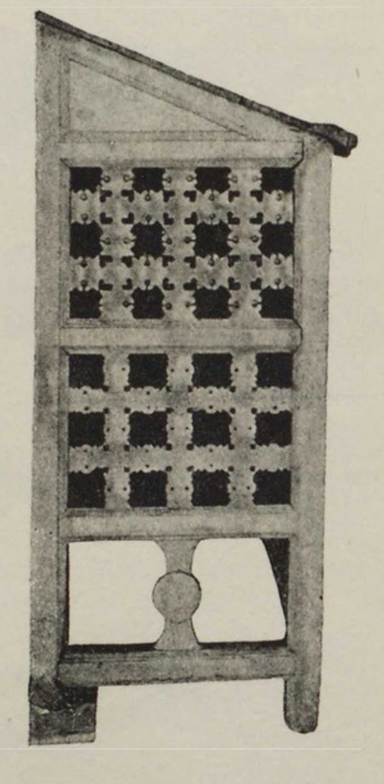
[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 13447, л. 95.



166. *Светцы XVII—XVIII веков. Москва. Гос. Исторический музей*



167. Стоянец XVIII века Торопецкого собора

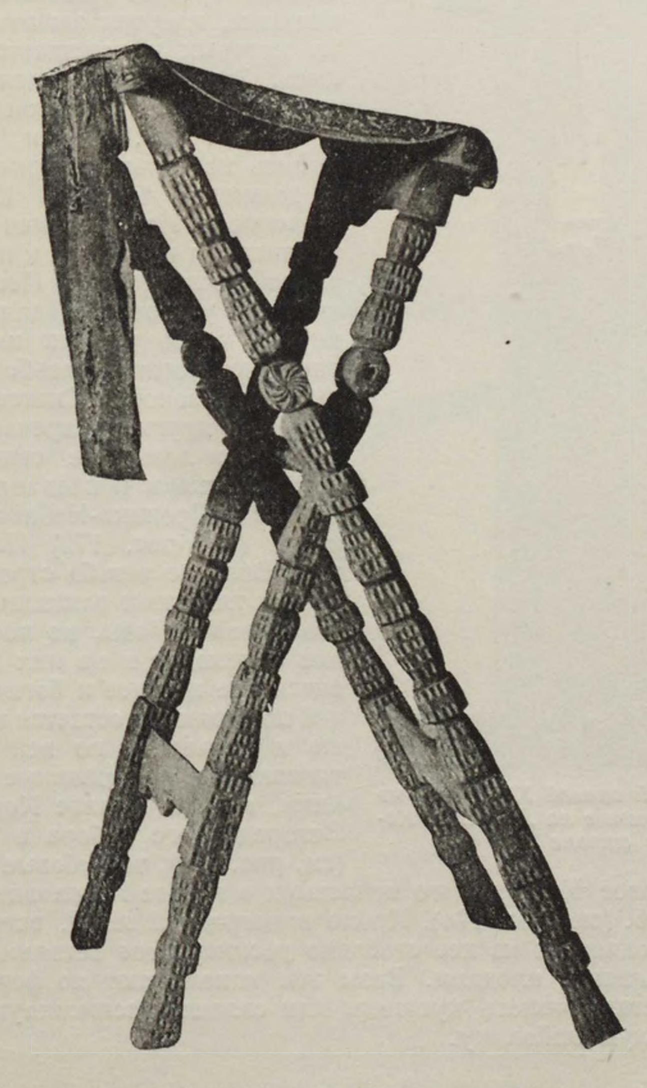


168. Аналой Троицкого собора в городе Соликамске

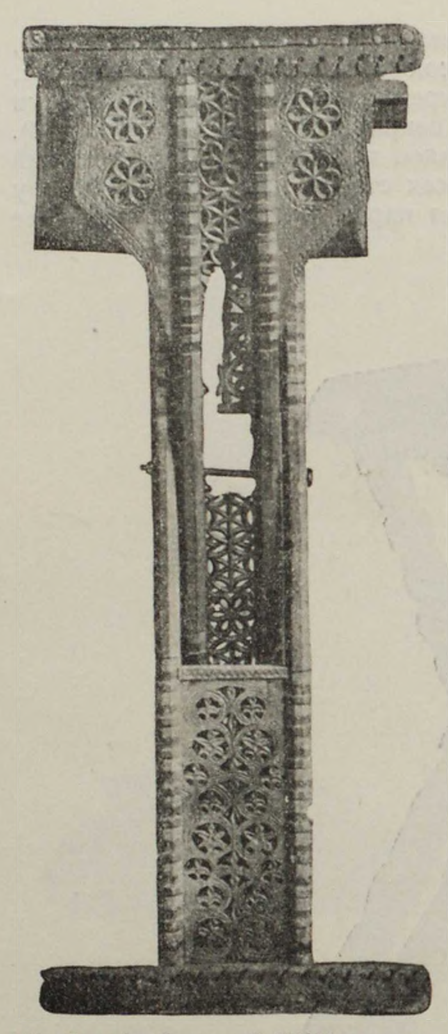
Торопце. В XIX веке и в настоящее время стоянцы в большинстве случаев делаются простой столярной работы безо всяких украшений.

Аналои. Для икон, выставляемых на поклон во время праздников, для чтения евангелия, для молебнов и для других случаев богослужения в церквах имеются постоянные особо устойчивые подставки в виде четырехугольных высоких тумб с косой верхней доской. Эти подставки носят название аналоев (см. рис. 168). Аналои делаются постоянные, более массивные, предназначенные стоять на одном месте, и более легкие—переносные. К переносным аналоям можно отнести и складные подставки для богослужебных книг, употребляемые

чтецами и певчими и обыкновенно находящиеся на клиросах. У них, вместо верхней доски, прибит кусок толстой кожи или бархата, укрепленный между двумя косыми крестами (см. рис. 169). Их ножки делают или гладкими или точеными, покрытыми резьбой (см. рис. 170). Нескладывающиеся переносные аналои представляют собою легкий деревянный остов, обтянутый со всех сторон материей. В старину это была набойка, потом мишурная парча или же загрунтованное



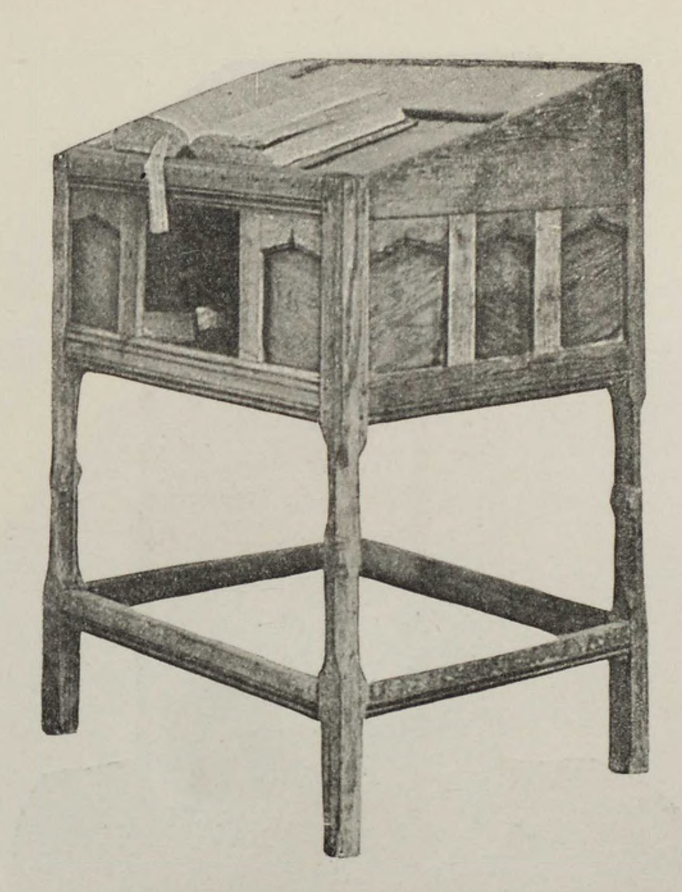
169. Разгибной аналой XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей



170. Складной аналой XVII века из церкви Воскресенье на Дебрях в Костроме

полотно, на котором масляной краской написаны изображения евангелистов, святых или эмблемы церкви. На немногих уцелевших от XVII столетия аналоях, деревянная конструкция преобладает над украшениями, и вязка аналоя образует различной формы впадины, изнутри зашитые тесом, на которых и помещается живопись. Эти аналои, имея глухие стенки, служили книжными шкапами (см. рис. 171) и употреблялись не только в церквах, но и в домашнем быту. В 1679 году живописец Иван Безмен «писал, расписывал и золотил к нему в. г. аналой книжной»[1]. Постоянные аналои, устроенные для какихнибудь особо чтимых икон, украшались богатой резьбой, живописью и позолотой. Сюжетом резьбы чаще других встречается виноградная лоза с ее стилизованными листьями и плодами, как на аналое в Троицко-Небином монастыре (см. рис. 172) Псковской губ. Вначале резьба строго ограничена гладкими рамками простой столярной работы, но постепенно она переходит и на них и становится все пышнее и богаче. Гладкой поверхности остается все меньше и меньше, и по ней то протягиваются флемованные дорожники, как на аналое Корсунско-Богородицкого собора в Торопце (см. рис. 173), то дубовые листья, как на аналое Никольского монастыря в городе Гороховце Владимирской губ. (см. рис. 174). Кроме виноградной лозы, встречается ваза, с выходящими из нее свободно раскинутыми ветвями, с цветами, листьями и плодами. Вазы эти напоминают по формам восточные металлические кувшины или сплошь расписанную цветами персидскую майолику.

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 958, л. 351 об.



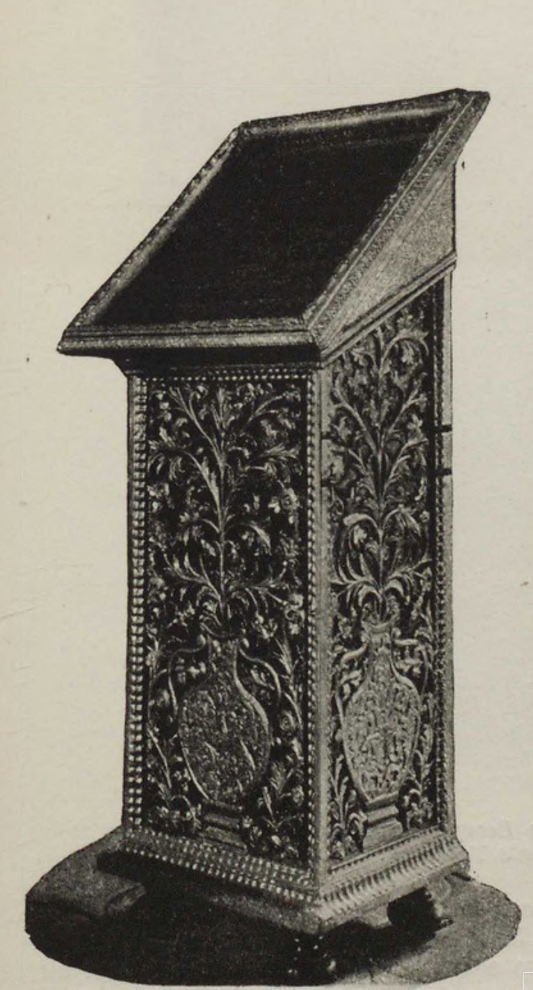
171. Аналой-библиотека Богословской церкви в городе Чердыни Пермской губ.

В половине XVIII века резьба на стенках аналоев достигает наибольшего развития, и причудливые орнаментации стиля рококо вместо украшенной резьбой поверхности создают настоящую скульптуру из дерева. К этому времени относится великолепный аналой церкви Воскресения на Торгу в городе Торопце, устроенный одновременно с иконостасом для престольного образа и для святцев. Он скомпонован так, что престольный образ стоит вертикально, окруженный богатой резной рамой, святцы же, меняющиеся ежемесячно, лежат на наклонной доске. Сочная богатая резьба покрывает его стороны, оставляя с боков два овала для живописи. На гранях сторон устроены вычурные гребни, заменившие собою гладкие рамки. Рамка вокруг престольного образа оканчивается несколько тяжелым скульптурным верхом с изображением благословляющего обеими руками бога-саваофа, окруженного головками ангелов на резных



172. Аналой Троицко-Небина монастыря в городе Торопце Псковской губ.

облаках. И как дань этому веселому жизнерадостному стилю голова саваофа представляет такое же детское лицо, как и у окружающих его ангелочков, с тою только разницей, что к пухлым щекам приделана большая кудрявая борода, падающая на грудь и на плечи (см. рис. 175). Еще более характерным для этого времени является аналой Покровской церкви упраздненного Николо-Особного монастыря в том же городе. В его сквозной резьбе, богатой смелыми поворотами орнамента и расширяющейся книзу, как бы чувствуется влияние нарядов этой эпохи, когда пышные роброны вздувавшимися складками ниспадали от туго перехваченной талии одетой по последней французской моде придворной дамы XVIII века. Сочные завитки



173. Аналой XVII века Корсунского собора в городе Торопце Псковской губ.

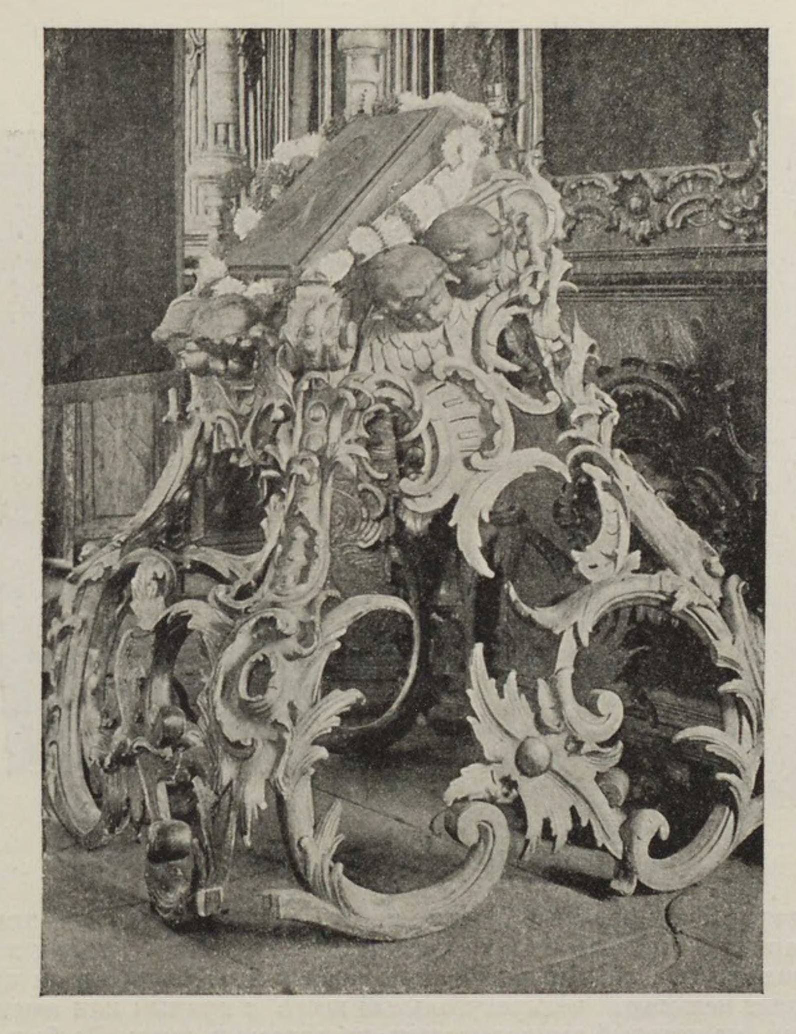


174. Аналой Никольского монастыря в гор. Гороховце Владимирской губ.



175. Аналой XVIII века Воскресенской церкви на Торгу в городе Торопце

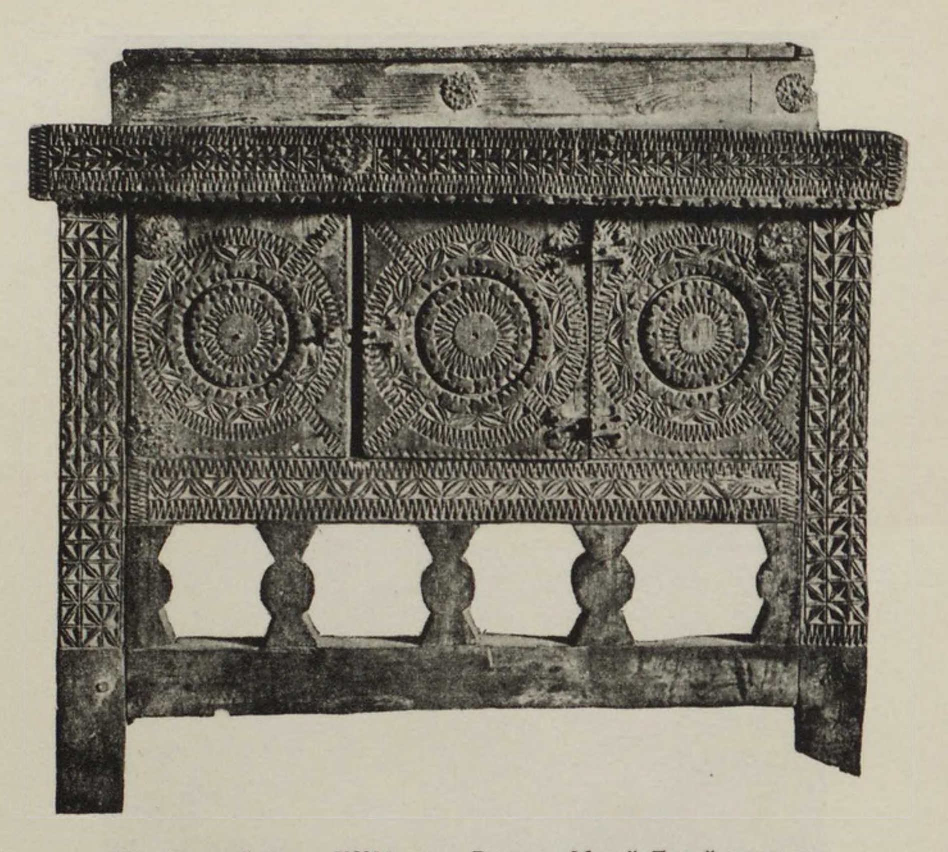
орнаментов покровского аналоя частью поломаны, позолота потускнела и кое-где отвалилась. Местные обыватели и причт не ценят и не понимают всей красоты его эффектной декорации. Для них он только неудобное громоздкое сооружение, занимающее много места в храме. Но если внимательно всмотреться во все детали этой очаровательной сказки прошлого, то один венец из головок ангелов, на котором лежит икона, местами потертый и обитый, все же настолько



176. Аналой XVIII века Покровской церкви в городе Торопце

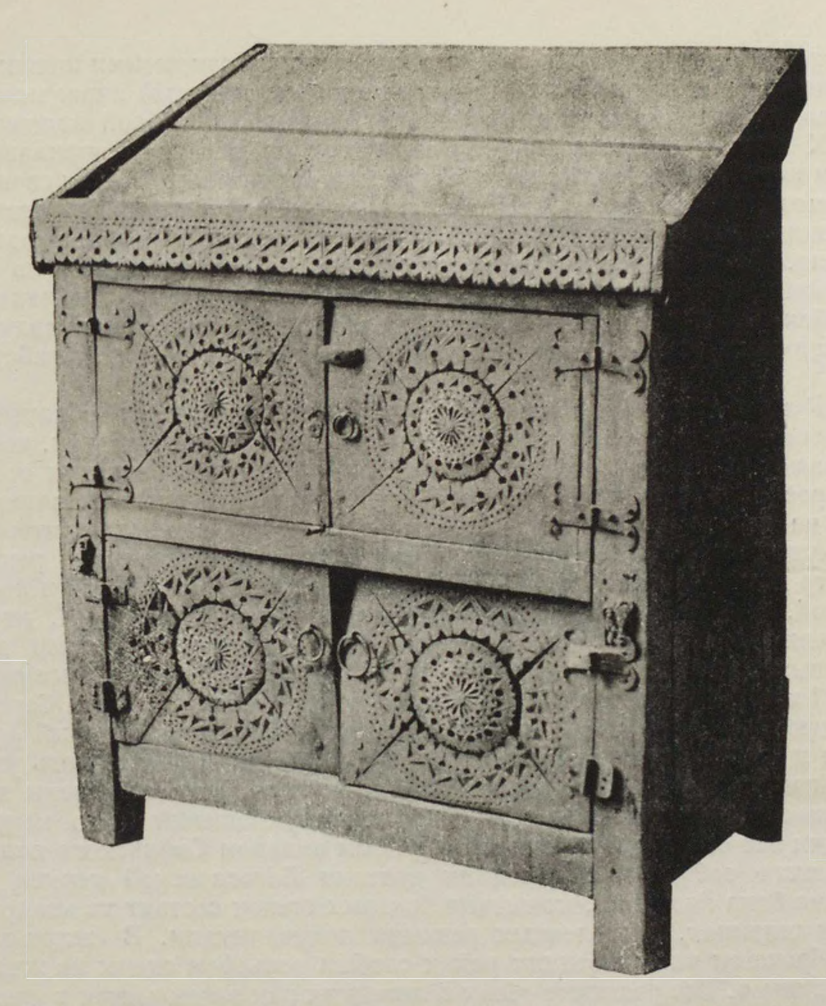
красив и богат, что трудно себе представить еще что-нибудь более эффектное, чем этот аналой XVIII века (см. рис. 176). Действительно, позже таких поэм из дерева уже не делают. Сухой и строгий Empire дал гладкие прямолинейные аналои, выкрашенные белой краской, на фоне которой отдельные резные налепы выделяются своей позолотой.

С в е ч н ы е я щ и к и. Кроме лавок, о которых будет говориться ниже, в притворах церквей, где хранились носилки для икон, стоял



177. Свечной ящик XVII века. Ростов. Музей Белой палаты

и свечной ящик, который позднее перенесли в среднюю часть храма. В старину он носил название «казны», или «казенки», так как в нем хранилась свечная выручка и церковная казна. Снаружи он представляет невысокий четырехугольный шкаф с прямым или покатым верхом, на который выкладывались продаваемые свечи. По большей части ящики эти делались из дуба и имели или один шкаф с двустворчатой дверкой или же два. На дверцах и на боковых филенках помещалась живопись фряжскими травами или же резьба. Наиболее интересный свечной ящик, покрытый богатой резьбой, имелся в церкви Ильи пророка в Ярославле (см. рис. 177). В коллекциях Государственного Исторического музея имеется подобный. В его порезках, по характеру своему приближающихся к плоской резьбе, нет никаких следов западных влияний. Доска, опушающая его пологий верх, имеет узор, напоминающий кружевные концы полотенец. В резьбе филенок особенно интересно обработана средняя розетка, вырезанная из отдельного куска дерева и вставленная в се-



178. Свечной ящик XVII века. Москва. Гос. Исторический музей

редину глубокой выемки, которая дает теневой эффект на спокойной резьбе остальной филенки (см. рис. 178). Этот тип простого свечного ящика, попавшего в коллекции музея, по преданию, из одного старообрядческого скита, далек от более поздних по времени и более сложных по устройству, в которых верхняя доска делается откидной и в верхнем скошенном отделении устраиваются места для восковых свечей различной величины, при чем каждое отделение иногда бывает снабжено надписями славянскими буквами: «грошевые», «семиточные», «алтынные». При подъемном верхе, вместо нижних шкафов, стали делать выдвижные ящики, которые, помимо обычных замков, еще запирались разными потайными металлическими вставками,

устроенными в дне верхнего отделения и сверху закрытыми положенными свечами. При таких секретных запорах отпертый ящик можно было выдвинуть, только вынув эти вклады. Со второй половины XIX века к свечным ящикам начинают пристраивать прилавки. Они окружаются баллюстрадой из массивных точеных баляс и своими громоздкими размерами дисгармонируют с общей обстановкой храма. Верхняя доска стала делаться полукруглой и, открываясь, уходить назад. Во всем остальном конструкция их не изменилась, но ни живописью ни резьбою они уже более не украшались. Сделанные по большей части из ясеня или из светлого дуба, они имеют гладкую поверхность с фигурными отливами и фасками столярной работы.

Раки для мощей. Для хранения церковных облачений и одежд в старину в алтаре ставили большие дубовые сундуки, часто окованные толстым полосовым железом и запиравшиеся или особо устроенным механизмом или же просто большим висячим замком. Но на них ни резьбы ни росписи не делали. Гораздо более интереса в художественном отношении представляют «чудотворные раки», часто делавшиеся в Оружейной палате. Украшенные резьбой и позолотой, они рассылались по монастырям как вклады царей, представляя собою крупных размеров четырехугольный футляр для постановки гроба; до нас дошли покрытые резьбой деревянные раки XVI и XVII столетий. Ко времени Грозного относится рака Сергия Радонежского, в XVIII столетии заключенная в серебряный футляр и только после вскрытия мощей (11 апреля 1919 г.) вновь увидевшая свет. Две другие раки этой же эпохи были исполнены для Соловецкого монастыря. По типу своих украшений и по композиции все они вполне сходны с круглым амвоном Софийского новгородского собора и с царскими вратами Богословской церкви на Ишне близ Ростова. Украшения боковых стенок состоят из квадратных ширинок, разделенных резными полуваликами. В ширинках изображены на соловецких раках слабым рельефом сцены из жизни угодников. Все различие обеих соловецких рак заключается в крышках. На раке Зосимы фигура святого исполнена очень высоким рельефом, на другой раке Савватий только слегка намечен резцом. Обе раки сохранились довольно плохо: левкас отстал, позолота исчезла, и резное дерево, обнаженное от покрывавшей его подготовки под позолоту, дает прекрасное понятие о технике исполнения. Не представляя в глазах монахов никакой материальной ценности, они, очевидно, уже давно были заменены металлическими и валялись в каких-то кладовых монастыря в довольно плачевном состоянии, когда их в 1923 году нашли и перевезли в Москву, где они вошли в состав кремлевских собраний. От XVII века уцелели как отдельные фрагменты, так и целые раки. К числу первых надо отнести четыре крышки с горельефными изображениями святителей в полном облачении. Это верхние части деревянных сарко-

фагов (рак), сделанных для мощей, находящихся в московском Успенском соборе. Время их устройства И. М. Снегирев относит к первой половине XVII века, когда начали приводить в порядок Кремль после освобождения его от поляков [1]. С заменой их металлическими деревянные раки или остались внутри металлического футляра или же были уничтожены. Во всяком случае, об их судьбе нет никаких сведений. Резные же крышки уцелели и представляют собою цельные куски дерева мерою 1,77×0,51 м. На этом узком прямоугольнике вырезана фигура в полном архиерейском облачении, держащая в одной руке евангелие и благословляющая другой рукой (см. рис. 179). Сначала эти крышки были поставлены вертикально в изголовии гробниц, наподобие резных икон, и в таком положении они простояли в Успенском соборе до митрополита Платона (1775—1810). Этот последний, ярый западник, уничтоживший на своем веку много произведений древнерусского искусства, переместил и эти четыре изображения из московского Успенского собора в церковь подмосковного села Алексеевского, где они более ста лет провалялись в сырой каменной палатке вместе с разной старой церковной рухлядью. Найденные в 1924 году автором этих строк, они оказались сколоченными попарно, с отбитыми частями, обвалившимся левкасом и совершенно исчезнувшей окраской. Крышка с изображением митрополита Петра, размером 1,53×0,495 м., короче других, так как нимб спилен наполовину. Интересно отметить, что сохранившиеся местами узоры парчи на одежде, с крестами в кругах, очень точно передают рисунок подлинного облачения (1332), хранящегося в московской Оружейной палате. Вторая фигура, сколоченная с первой—размером 1,77×0,51 м. Две другие фигуры одинакового размера—1,70×0,46 м. Головные уборы у двух фигур—старинного покроя, по своей форме напоминают митру патриарха Иова в московской Оружейной палате, у остальных двух—клобуки «с воскрылиями» (см. рис. 179 и 180а). Вскоре после их находки все четыре изваяния были перенесены в Кремль и вошли в состав хранящихся там коллекций древнерусского искусства.

Позднее, в том же XVII столетии, на боковых сторонах рак в квадратных ширинках вместо рельефных сцен из жизни святых появляется резной орнамент и надписи, исполненные вязью. Таковы раки Саввы Звенигородского, Макария Калязинского, Саввы Вишерского и др. О ходе постройки подобных рак сохранились документальные данные: в 1669 году в Москве делали раку на мощи Саввы Вишерского в Новгород. Первоначально плотниками был сделан остов всего сооружения, который передали в резную палату. Здесь были назначены лучшие «резцы Клим Михайлов, Давыд Павлов,

[1] *И. М. Снегирев.* Московский Успенский собор, М. 1856.



179. Резная крышка раки митрополита Петра XVII века. Москва. Кремль



180. Резная крышка раки XVII века московского Успенского собора



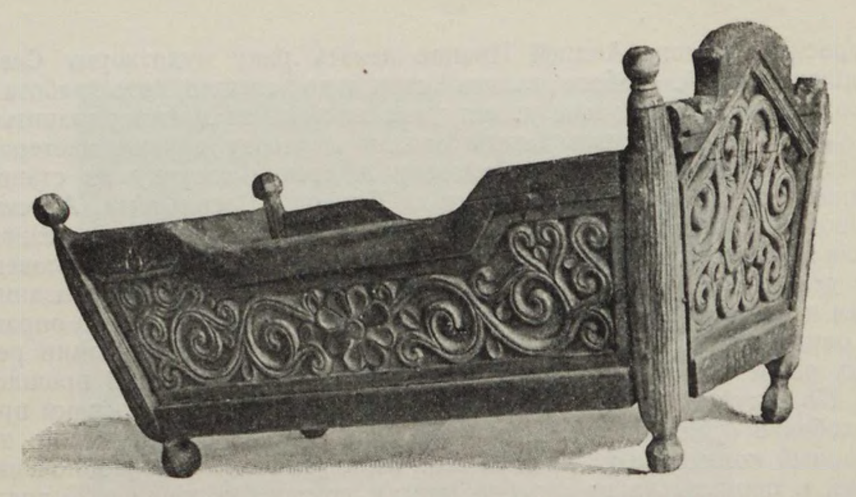
180а. Резные крышки рак XVII века московского Успенского собора

Герасим Окулов, Андрей Иванов делать раку чудотворцу Савве Вишерскому»[1]. Работа велась настолько спешно, что работали праздниками, а так как упомянутые мастера не могли управиться к сроку, то некоторые детали отдали в работу другим мастерам: «Резного деревянного дела мастеру Андрею Федорову да станочникам Гришке Ермолину, Ларке да Лукашке Васильевым, Артемке Никитину, Мишке Григорьеву жалованья поденного корму резного дела мастеру по 2 алтына на день, а станочникам по 8 денег человеку на день... за их работу, делали они для поспешения по праздничным и по воскресным дням всякие верховые скорые дела под оправу к раке чудотворца Саввы деревянные круги»[2]. По окончании резных работ было приступлено к золочению и росписи. «В прошлом во 178 году взят из конюшенного приказу... к золочению раки преподобного отца Саввы Вишерского, новгородского чудотворца, задворный конюх Федка Павлов сын Свицерской. И был у золочения раки и прописывал по серебру краски по записке июня с 25 числа в розных месяцех и числех которые у дела был всего 32 дни»[3]. Совершенно оконченную раку запаковали в сундук, обитый изнутри войлоками, чтобы не попортилась дорогой резьба, и в таком виде по санному пути отправили в дорогу.

[1] *И. М. Снегирев.* Московский Успенский собор, М. 1856.

[2] Там же, ст. № 19666. Архимандрит Макарий в своем труде говорит, что деревянные резные клейма на раках в Новгороде уцелели только у архиепископа Иоанна и у преподобного Саввы Вишерского, а прочие раки с клеймами заменены другими более или менее новыми («Археологические описания церковных древностей в Новгороде и его окрестностях». М. 1860 г., часть II, стр. 125).

[3] Архив Оружейной палаты, стб. № 13447, л. 29.



Резная детская люлька. Москва. Гос. Исторический музей

ГЛАВА VIII

Резьба в обстановке и обиходе дворца и боярского дома; резная мебель; местные традиции, идущие от обстановки крестьянской избы, и иноземные заимствования в переработке русских резчиков.—Типы русской мебели: лавки, скамьи, стулья, кресла, стольцы, столы, полки, поставцы, шкафы, укладки, сундуки, головнички, ларцы, кровати, зеркала.—Деревянная резная посуда и прочая утварь: ковши, скобкари, ковшички, солонки, ложки, рукомойники, прялки, ткацкие станки, вальки, рубеля.

Переходя к рассмотрению резьбы в применении к внутреннему убранству домов, остановимся прежде всего на резной мебели. Русские резчики немало поработали над ней, но надо заметить, что у нас мебель, в общеевропейском понятии этого слова, существует не более трех столетий. В Московском государстве обстановка или вернее омеблировка жилищ всех слоев населения была самая примитивная. Скамьи и лавки, стол, полки на стенах, изредка поставцы и еще реже табуреты, или «стольцы». Какая еще была мебель в дворцовых хоромах Кремля до начала XVII века, очень трудно сказать. После освобождения Москвы от польских оккупантов здания Кремля находились в самом жалком состоянии. Не было даже оконных рам, не говоря уже о внутренней обстановке, бесследно исчезнувшей в это время. Вероятно в XVI веке могли быть отдельные экземпляры привозной и западноевропейской и восточной—азиатской—обстановки. Известно, что один из консервативнейших писателей XVIII века М. Щербатов, описывая обстановку Кремлевских палат, говорит: «Самые дворцы



сии больших украшений не имели, ибо стены были голые и скамьи стояли покрыты кармазинным сукном, а изыскуемое было великолепие, когда дурною резною работою вокруг дверей были сделаны украшения. Стены и своды вымазаны иконописным письмом, образами святых, или так цветы наподобие арабеска, а естьли было несколько ореховых стульев или кресел для царя или царицы, обитых сукном или трипом, то сие уже высшая степень великолепия была»[1]. Такой же недостаток мебели был и в петербургских дворцах. Привезенной при Петре I голландской и английской мебели было мало. Ею украшали только парадные комнаты, во внутренних же покоях попрежнему главную роль играла лавка. Еще Екатерина II в своих Записках под 1751 годом отмечает этот хронический недостаток мебели в русских дворцах: «При дворе в это время был такой недостаток в мебели, что те же зеркала, кровати, стулья, столы и комоды, которые нам служили в Зимнем дворце, перевозились за нами в Летний дворец, а оттуда в Петергоф и даже следовали за нами в Москву. Билось и ломалось в переездах немалое количество этих вещей, и в таком поломанном виде нам их и давали, так что трудно было ими пользоваться»[2]. Только со второй половины XVIII столетия появляется в русских домах полная обстановка западноевропейского образца, объединенная общим стилем и соответствием занимаемому помещению.

Рассматривая ассортимент мебели в русском быту, начиная с московского периода нашей истории, можно разделить его на несколько больших групп. Во-первых, образцы самобытной русской, чисто народной мебели, доминировавшей в Московском периоде. Во-вторых, ввозные образцы западноевропейской мебели. В-третьих, точные копии и варианты привозной мебели, изготовлявшиеся в русских мастерских, начиная с Оружейной палаты и кончая помещичьими крепостными мастерскими в XIX столетии. И, наконец, мебель кустарного производства со второй половины XIX века и мебель фабричного изготовления. К первой группе следует отнести те предметы обстановки, которые можно было одинаково встретить у всех обитателей Московского государства, начиная с крестьянской избы и кончая палатами царя. Это—столы, лавки, скамьи и табуреты. Их отдельные части имеют свои, выработанные долголетним опытом, пропорции, соотношение которых обусловлено неписанными канонами, созданными столярной практикой. Если такая мебель покрывается резьбой, то резные украшения на ней не представляют случайного нароста, а являются хорошо увязанными с украшаемой формой. Она несколько громоздка, сделана всегда с большим запасом материала и интересна отсутствием каких бы то ни было внешних влияний.

К группе ввозной мебели относятся все те предметы иноземной обстановки, которыми снабжали Московское государство ведшие с

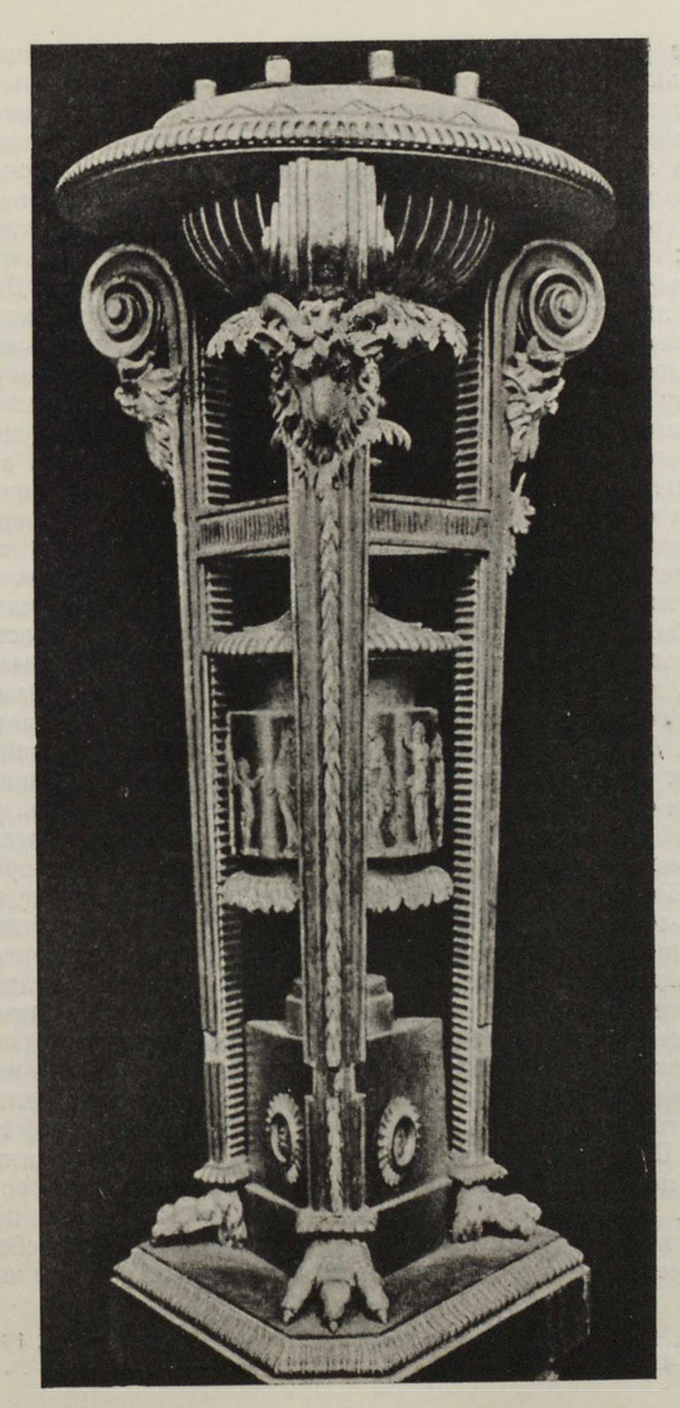
[1] Кн. *М. М. Щербатов*. О повреждении нравов в России. Лондон 1856, стр. 6.
[2] «Записки императрицы Екатерины II», Спб. 1907, стр. 321.

ним торговлю иностранцы. Сначала это были англичане, получившие при Грозном права монопольной торговли[1]. Этот ввоз увеличивается в следующем столетии и достигает наибольшего развития ко второй половине XVIII века. Сначала это английская и итальянская мебель, затем фламандская и польско-немецкой работы, стоившая баснословно дорого. Известно, что за один шкаф «индейского дерева» боярином Никитою Ивановичем Романовым было заплачено 950 рублей, т. е. 16150 довоенных золотых рублей. С подобной мебели в мастерских Оружейной палаты как мастерами-иноземцами, находившимися на русской службе, так и их русскими выучениками, копировались отдельные предметы, которые и наполняли покои царей и тогдашней знати. Образцов этой мебели сохранилось очень немного. При Петре I на смену ей появляется голландская, которой постепенно начинают обзаводиться жители Петербурга. В среднюю Россию она почти не попадает, и в Москве образцы голландской мебели не встречаются. Зато дворцы самого Петербурга и его окрестностей изобилуют ею. Вследствие возрастающих требований и недостатка хороших мастеров в XVIII столетии, помимо труда иностранцев, переселившихся в Петербург, для омеблировки дворцов пользуются трудом пленных, взятых во время многочисленных войн.

Вместе с возрастающим влиянием Франции в царствование Елизаветы Петровны появляется французская мебель, выписываемая из-за границы. Иностранцы-ремесленники, основавшиеся в России, делают прекрасные дела, пользуясь грошовым, а чаще и вовсе бесплатным трудом крепостных людей русских бар, отдававших своих рабов в науку по различным специальностям. Так продолжалось до XIX столетия.

Очень близко к этой группе стоит мебель, выполненная руками крепостных крестьян, обучавшихся у иностранных мастеров и оставшихся самостоятельно работать в городах на оброке. Такие мастера, имевшие постоянное общение со своими старыми учителями и товарищами, мало чем отличаются от них в своей работе. В бывшем Зимнем дворце Ленинграда, в одном из широких коридоров, стоят два высоких канделябра, вырезанных из дерева в стиле Людовика XV, указывающие на это общение. Они были поднесены Павлу I одним из его камергеров Г. Г. Серановым-Подползиным как работа крепостных. Не менее интересны работы крепостных графа Шереметева, исполнявшиеся для одной из его подмосковных вотчин—Останкина. «Останкино,—говорит П. Вейнер,—музей деревянной резьбы. Все двери, карнизы, наличники и амбразуры окон покрыты узорчатой резьбой. Может быть, она потеряла часть своей прелести вследствие новейшей раскраски, но тонкий затейливый узор сохранился прекрасно и поражает беспрестанной новизной. Все, что попадало под взоры автора, применялось им к орнаменту. То мысль художнику внушали

[1] *Джером Гарсей.* Записки о Московии, Спб. 1909, стр. 74.



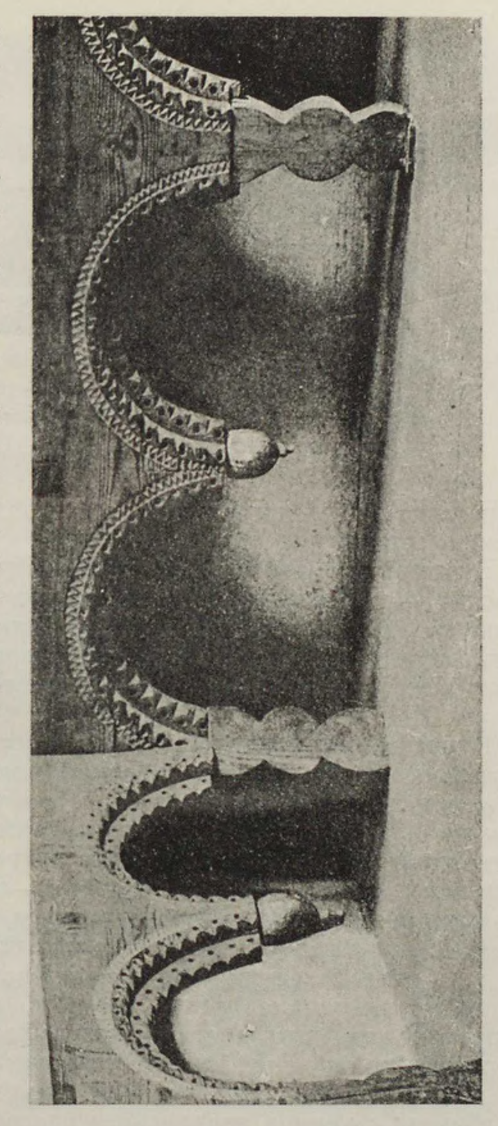
181. Резной подсвечник XVIII века. Останкино. Музей

связанные разнообразные пучки цветов с далеко уходящими стеблями и вьющимися побегами; то он обращался к музыкальному миру и художественно резал скрипки, флейты и бубны, переплетенные лентами без конца; то вспоминал сельское хозяйство и заполнял целые простенки художественно сгруппированными граблями, снопами и косами; то опять давал волю своей фантазии, делал панно на геометрические фигуры, отделывал их «горошком», звездами, акантовыми листьями; то, наконец, прибегал к классическим образцам и переносил в резьбу роспись помпейских стен и египетских ваз. Дивишься богатству замысла и тонкости резца на деревянной обшивке, но тотчас узнаешь их вновь в расставленных предметах. Нигде—ни у нас, ни за границей—не встречается подобного ни по характеру, ни по количеству полного убранства дома, не видно такого собрания единотипных деревянных вещей. Не верится, что чудно золоченые гирлянды, тонкие цветы и мельчайший орнамент—не бронза, а дерево, и поистине стоило накрывать такие столы досками драгоценного мрамора и малахита. Нет той орнаментальной трудности, перед которой остановился бы останкинский резчик. Простые легкие линии, как в курильнице на четырех колонковидных ножках, замечательны по тонкости пригонки частей, и не чувствуется в них того материала, который более всех боится времени и легче всего случайностями наслоений подводит мастера (см. рис. 181). Барельефы, крупные фигуры сфинксов, мелкий узор на гладких частях, венки и гирлянды, резаные кругом свисающие материи—все это удавалось останкинским мастерам. Отличная позолота сохранилась до наших дней,—здесь блестящая червонная, там матовая красная, зеленая. Целая семья Жарковых специализировалась на позолоте и, надо думать, участвовала в этой работе. Это царство обмана, где невольно трогаешь вещь, чтобы проверить материал. Недаром в дневнике польского короля Станислава Понятовского, принявшего праздник в Останкине, говорится: «Бель-этаж весь деревянный, но с таким искусством отделанный и украшенный, что никогда нельзя было бы и подумать, что он был сделан из дерева. Из тех нескольких сот мастеровых и художников, которые там работали, можно было насчитать не более четырех, пяти иностранцев, а остальные были не только чисто русские, но почти все люди самого графа Шереметева; если бы факт этот не был констатирован, трудно было бы этому поверить—до такой степени исполнение всей работы отличалось изяществом». Действительно, граф Николай Петрович Шереметев писал: «Для резной работы посторонних работников не нанимать, а исправлять оную своими мастерами со всяким успехом». Пожелание его сбылось—успех работа имела полный [1].

Более интимности и индивидуальности имеет группа мебели, сделанная крепостными в деревне, по возвращении из учебы у иностран-

[1] *П. П. Вейнер.* Жизнь и искусство в Останкине, «Старые годы», 1910, май—июнь, стр. 43—44.

цев. Эта мебель XVIII и XIX столетий по своим формам кажется гораздо солиднее своих столичных собратьев. Резьба на ней опухла и отяжелела, все манит к отдыху и лени и вполне отвечает уюту старых помещичьих домов и усадеб, где все делалось солидно и обстоятельно, предназначаясь служить не одному поколению. Эти произведения вкусивших науку крепостных крестьян наполняли помещичьи усадьбы до 70-х годов прошлого столетия, когда, после крестьянской реформы, началось обнищание дворянства, и помещичьи гнезда стали одно за другим переходить в руки кулаков. Этим последним был чужд изысканный комфорт старых владельцев, и обстановка прежнего времени пошла на рынок, где долгое время продавалась за бесценок. Только за несколько лет до начала мировой войны, после продолжительного периода забвения, вновь пробудилось увлечение ею и началось оживленное ее собирание. Большинство подобной мебели исполнено из красного дерева, осокоря или из корельской березы, со вставками черного дерева или бронзы, и украшено местами сильной, четкой, но немного суховатой резьбой. И вполне понятно, почему в конце XIX века, когда обычными предметами обстановки являлась или гнутая венская мебель или столярные произведения кустарных мастерских в «декадентском» стиле, старинная мебель красного дерева, благодаря своему удобству и красоте пропорций и солидности, являлась предметом страстного собирания коллекционеров и образцом для не менее страстной со



182. Лавки у стен. Смоленск. Музей



183. Лавка. Москва. Гос. Исторический музей

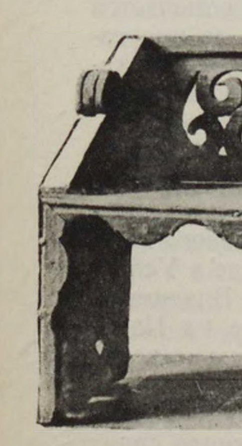
стороны специалистов-антикваров подделки под хорошо оплачиваемую «старину».

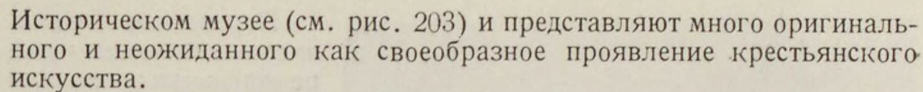
«Расцвет мебельного искусства в России,—говорит И. И. Лазаревский,—относится к концу XVIII века. Памятников русского мебельного искусства павловского времени мне не приходилось встречать, кроме мебели в Павловском дворце,—но ее русское происхождение весьма гадательно,—да еще чудесного собрания В. О. Гиршмана в Москве»[1].

В настоящее время Павловский дворец превращен в музей, а ансамбли гиршмановских собраний после революции вошли в состав коллекций Государственного Исторического музея в Москве. Начало XIX века, с его увлечением стилем Empire, оставило много интересных памятников мебельного искусства. Это была эпоха только вошедших в моду длинных кушеток—chaise-longue,—орнаментированных скульптурой из дерева, шкафов, кресел так называемых «дорадоров», представляющих собою как бы два скрепленных спинками кресла—«для более укромного и тайного поцелуя», как сказано в одном из альманахов этого времени, связанных между собою и расположенных друг против друга двух кресел—«для чинной беседы и покойного обмена рассудительными разговорами», говорит тот же альманах, и других, не менее замысловатых затей, исчезнувших из обихода с концом дворянского благополучия.

К отделу массового, преимущественно крестьянского творчества можно отнести группу мебели, еще и теперь встречающуюся в провинциальных захолустьях и деревнях. Эта мебель исполнена под впечатлением тех форм, которые резчик мог видеть мимоходом в городе или в поместье и которую он перетолковал по своему собственному разумению. Ее образцы имеются в Государственном

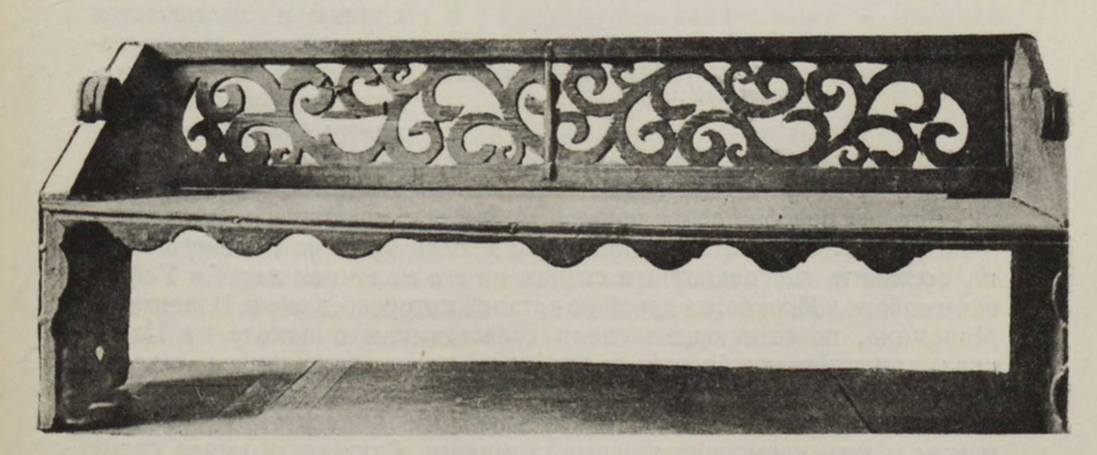
[1] *И. И. Лазаревский.* Среди коллекционеров, Спб. 1914, стр. 75—77.



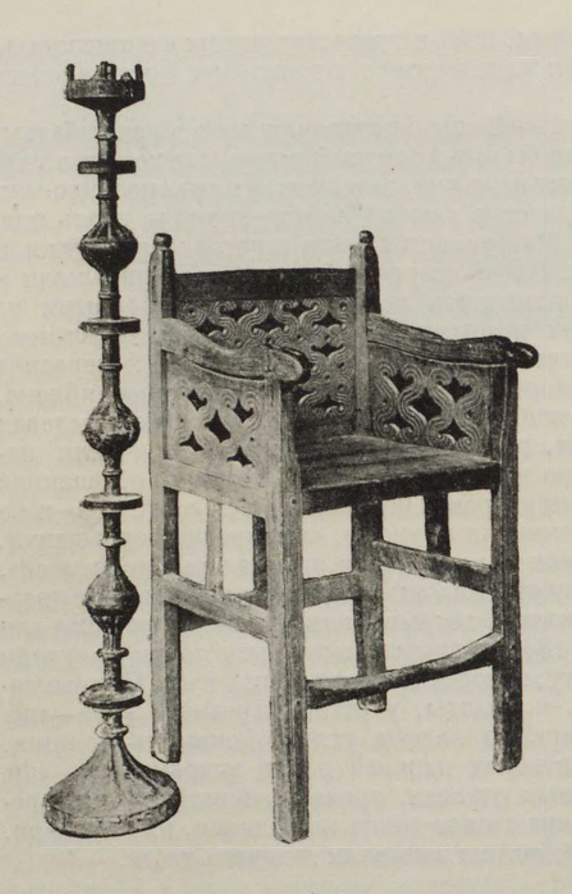


Историческом музее (см. рис. 203) и представляют много оригинального и неожиданного как своеобразное проявление крестьянского искусства.

Наиболее распространенной еще с незапамятных времен мебелью, которую одинаково можно было встретить и в гражданском и в церковном обиходе, были лавки и скамьи, делавшиеся или неподвижными или переносными. Неподвижные лавки обыкновенно шли вдоль стен вокруг всего помещения. Материалом для их изготовления служили толстые и широкие доски. Одной стороной они плотно примыкали к стене, а с другой поддерживались подставками, выпиленными из толстой же доски, или же резными и точеными столбиками-ножками. Ножки эти представляли собою суживающийся к середине столбик, на перехвате которого насажено круглое точеное яблоко. Если подставка бывала выпилена из доски, то ее рисунок передавал силует точеной ножки (см. рис. 182). Такие подставки носили название «стамишек». К краю лавки пришивалась тесинка, обделанная снизу каким-нибудь резным узором. Она называлась «опушкой» и по своему узору как бы напоминала кружево, свешивающееся с лавки. Самая же лавка, украшенная таким образом, называлась «опушенной». Иногда под лавками между стамишками устраивали задвижные дверцы, и таким образом получалось закрытое помещение, служившее для хранения вещей (см. рис. 183). В гражданском быту лавки получали свое название по тому месту, которое они занимали в избе. Примыкавшие к окнам назывались «красные», у стены переднего угла—«передними», у входных дверей в заднем углу—«коником»—концом. Кроме постоянных, в притворах церквей лавки устраивались еще и подъемные, на деревянных откосах, вроде кронштейнов. Во время службы, когда в притворе стояла толпа молящихся, их опускали, и, вися параллельно стене, они не занимали лишнего места.



184. Переметная скамья. Москва. Гос. Исторический музей

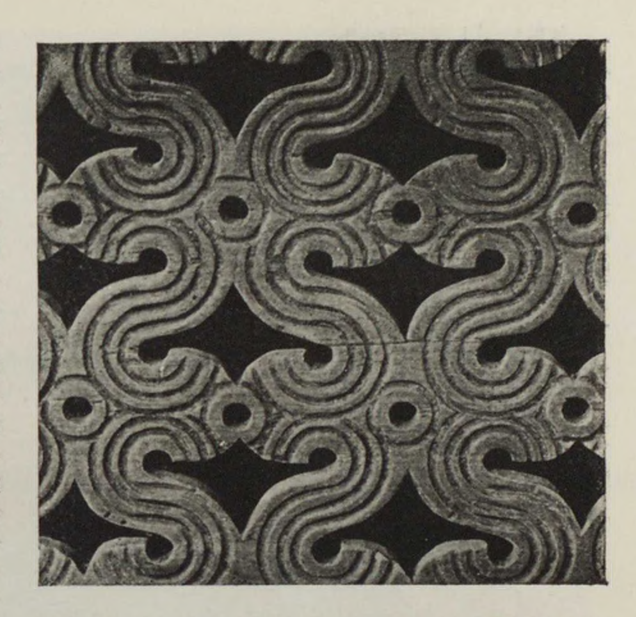


185. Стул XVI века из Гефсиманского скита Сергиевской лавры

Переносные лавки, имевшие по углам четыре отдельные ножки или две глухие ноги из широкой доски по краям, назывались скамьями. Скамьи делались или со спинками или без них. Самые спинки были или глухие или же решетчатые. Если у скамьи спинка могла перекидываться с одного края на противоположный, такая скамья называлась «переметной» или «опрометной», а самая спинка — «переметом» (см. рис. 184). Перемет имел по бокам (по узким сторонам лавки) довольно замысловато выпиленные подставки для осей, или «вертлюгов», на которых вращалась перекидная спинка. На таких перекидных скамьях весь убор резьбой сосредоточивается на спинке и заключается не только в ее прорезном узоре, но и переходит на обвязку или рамку самой спинки.

Кроме скамей и лавок, в обиходе наших предков другой мебели почти и не встречалось, если не считать «стольца». Столец представлял собою подобие современного табурета с квадратным или круглым сиденьем. Некоторое понятие о мебели времени Грозного можно составить по рельефным сценам на его моленном месте в Успенском соборе в Москве, на одной из деталей которого, в сцене Владимира Мономаха, повествующего своим собеседникам о походе на Царьград, сам князь изображен сидящим на троне, похожем на римское курульное кресло с полукруглой спинкой, которая заканчивается точеными балясинками, поддерживающими подлокотники; вместо ножек у него невысокие точеные стамишки. Слушатели князя сидят по обеим его сторонам на лавках.

От московского периода нашей истории мебели почти не осталось вследствие частых пожаров и других неблагоприятных обстоятельств. Случайные экземпляры стульев XVI века попадаются иногда в провинции по церквам и монастырским покоям. Они или имеют совершенно западный характер или же представляют любопытные образчики самобытного русского творчества, как деревянное кресло, хранившееся в Гефсиманском скиту близ Троице-Сергиевой лавры (см. рис. 185). Оно представляет собой настоятельское место и имеет остов из четырехугольных столбиков, вверху оканчивающихся круглыми шариками. Спинка кресла, а также бока подлокотников забраны резными досками. Доски эти частью покрыты пропильным узором, частью же— неглубокими порезками параллельно извивающимся бороздам (см. рис. 186). Для полного представления о подобной мебели этой эпохи необходимо положить на его гладкое деревянное сиденье набитую хлопчатою бумагою подушку—«бумажник»,—сшитую из полосатой, «дорогильной», ткани и подложенную киндяком или иной какой-нибудь набойкой.

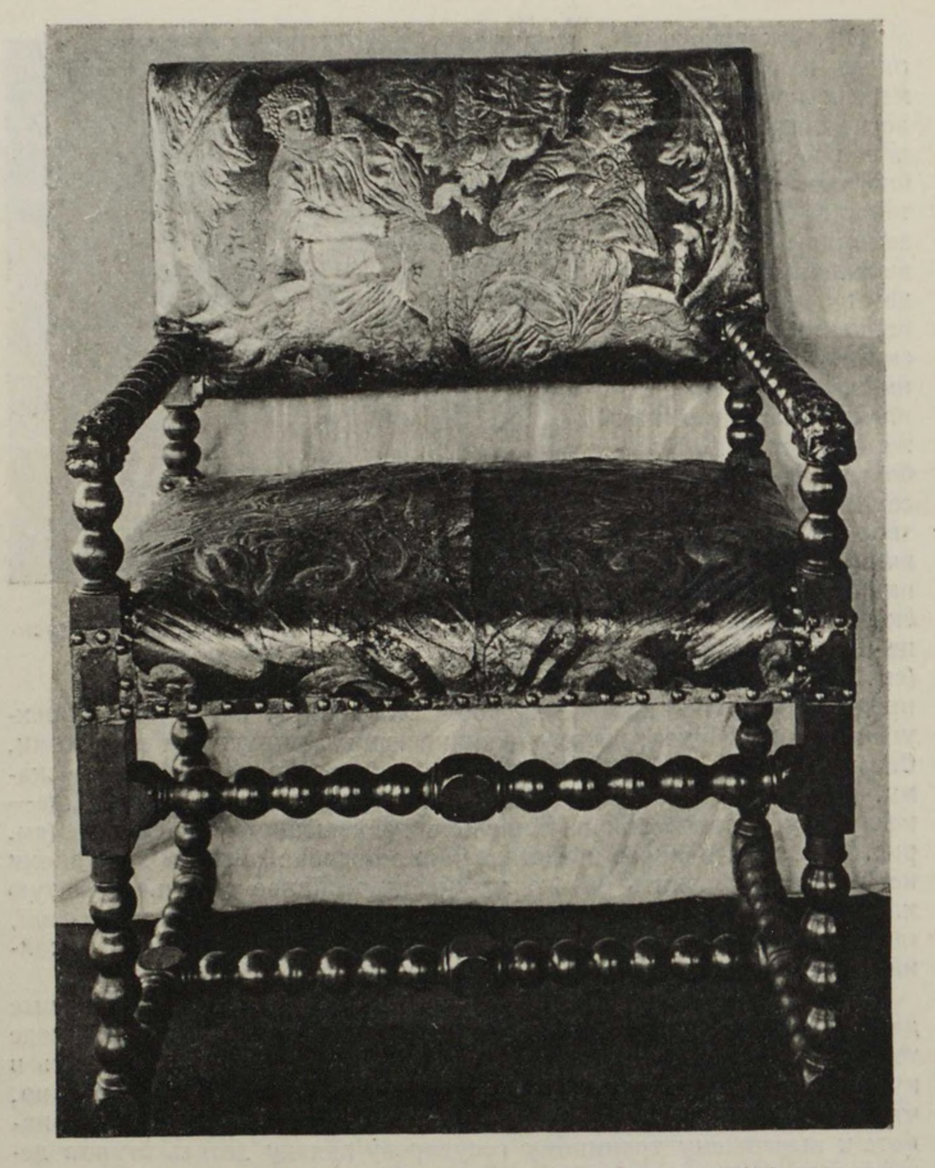


186. Деталь резной спинки стула из Гефсиманского скита Сергиевской лавры

Переходя к обзору мебели XVII века, надо отметить, что архивные данные часто упоминают о «разгибных» стульях—вероятно, вроде тех, которые до последних годов XIX столетия еще встречались в купеческих лабазах и амбарах и которые представляют то удобство, что, складываясь, занимают мало места. «Сделано в Оружейной палате к нынешнему троицкому государеву походу десять стулов деревянных точеных разгибных и позолочены сусальным золотом на гульфарбу, а из меди деланы на то стулье оправы»[1].

Кроме разгибных, в эту же эпоху входят в употребление стулья и кресла современного вида. Их первые образцы были получены из-за границы и по ним в Оружейной палате стали делать копии и вари-

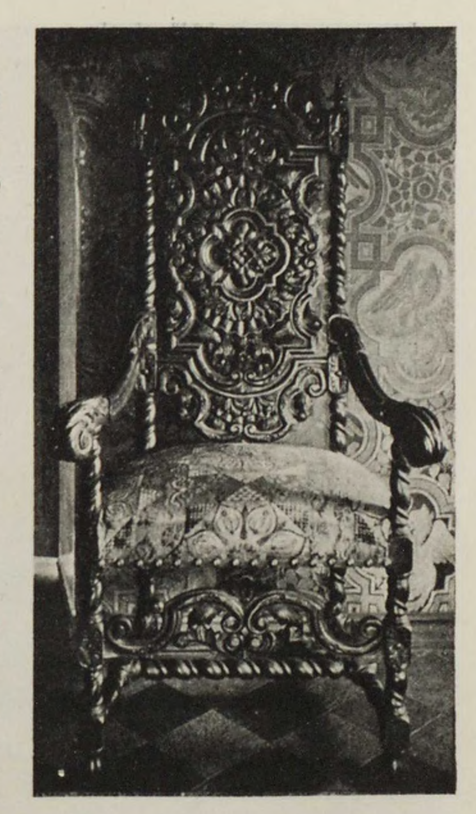
[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 959, л. 198.



187. Кресло XVII века. Москва. Музей-дом боярина XVII века

анты, а так как мастерами-руководителями были в большинстве случаев белоруссы, то и копии, выходившие из их рук, мало имели общего с типичными чертами крестьянского искусства. Стремление к внешним формам западной культуры было так велико, что старым лавкам и скамьям приходит конец. Но новые формы еще не вполне усвоены, и

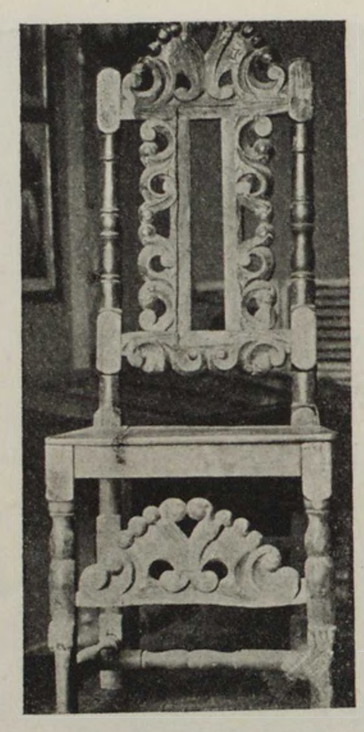
кресла и стулья, как и прочая мебель, представляют обычную картину переходного времени. Остатки омеблировки московских теремов, сохранившиеся от XVII столетия, подтверждают это: «176 марта в 20 день дать жалования резного деревянного дела мастеру иноземцу Степану Зиновьеву денег три рубли да Оружейные палаты резного ж дела мастером Климку Михайлову, Давыдку Павлову, Гараске Окулову, Андрюшке Иванову по два рубли человеку. Итого 8 рублей. Для того делали они в Оружейной палате два стула деревянные резные»[1]. Другие мастера украшают уже готовые стулья. «Степан сницарь по дереву резал травы фрясские на двух стульях, он же, Степан, делал к часом олень»[2]. Вырезанная мебель шла к живописцам, которые отделывали ее красками и позолотой. «Живописец Кондрат Иевлев по наряду дела был у золоченья у государева места и у ерданного золочения ж, и у вербного он же, Кондрат. Ныне золотил в поднос два стула резные»[3]. Стулья этого времени имеют две разновидности.

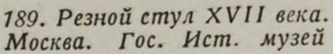


188. Стул XVII века. Москва. Музей-дом боярина XVII века

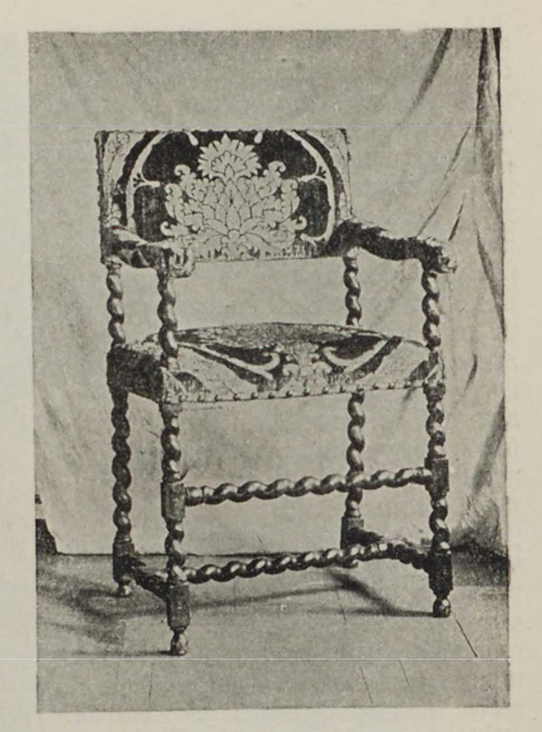
Одни из них с преобладанием деревянных резных частей: вся деревянная конструкция их наружи (см. рис. 187 и 190). У других все закрыто обивкой, и из-под ткани или тисненой кожи видны только незначительные части ножек и подлокотников. Более интересны и разнообразны по резьбе первые. К числу их относится кресло, находящееся в Доме боярина XVII столетия на Варварке в Москве. Это кресло сильно реставрировано в 60-х годах прошлого столетия (1856) архитектором Рихтером[4]. Вся его резная спинка и фигурная верхушка сделаны

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 11656, л. 47.
[2] Там же, стб. № 11823, л. 34.
[3] То же, л. 35.
[4] *Ф. Ф. Рихтер* (1808—1868)—архитектор, профессор Академии художеств и директор дворцового Архитектурного училища. Реставрировал дом бояр Романовых, палаты Михаила Федоровича в костромском Ипатьевском монастыре и Благовещенский собор. Под его руководством изданы «Памятники древнего русского зодчества», снятые с натуры, М. 1850—1856.



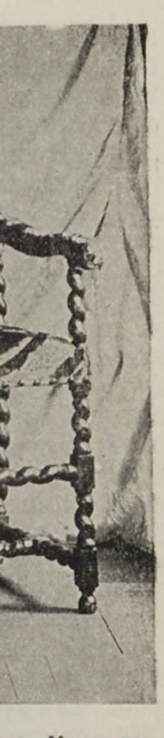


189. Резной стул XVII века. Москва. Гос. Ист. музей



190. Кресло XVII века из Кремлевских теремов в Москве

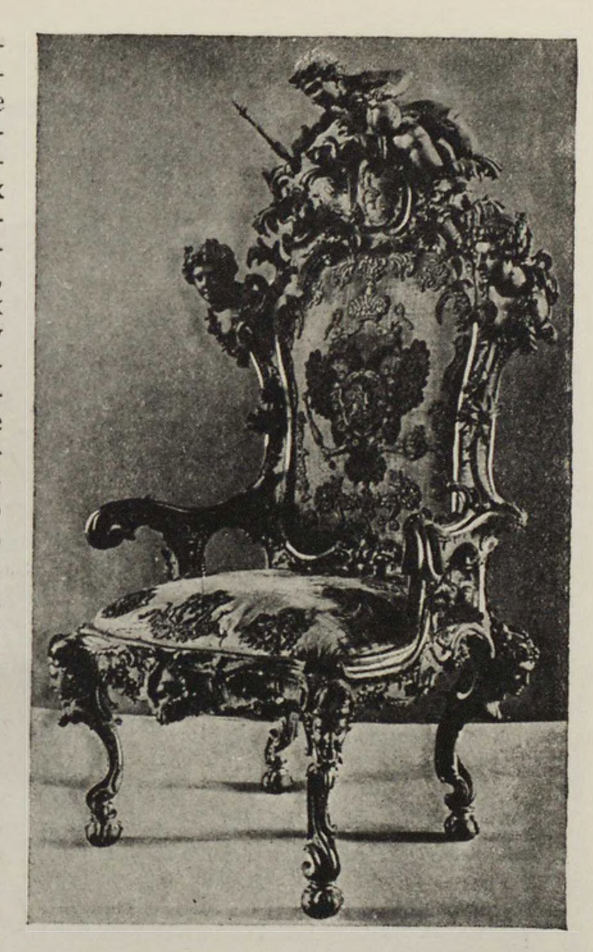
заново и не имеют ничего общего с XVII веком (см. рис. 188). Хранящийся в коллекциях Государственного Исторического музея резной стул более простой и грубой работы дает гораздо большее представление о подобного типа мебели. Его резные украшения не мешают сидящему прислониться к спинке, которая снабжена хотя и довольно узенькой подушечкой, но представляет бóльшие удобства, чем острые края резных украшений псевдорусского стиля на спинке кресла Дома боярина. Лишенный подушек стул Исторического музея представляет один деревянный остов, на котором можно проследить переход утонченных форм, пришедших с Запада, в резьбу, давшую всем деталям нарочитую устойчивость и прочность, которые сделали украшения более грубыми (см. рис. 189). В дворцовых стульях этого типа резная верхушка была совершенно иного характера, чем скомпонованная архитектором Рихтером. Обычно поверх спинки делалась «корона», или «щиток», с резными украшениями. Так, на кресле царя Михаила Федоровича в 1625 году токарь Андрей Андреев устроил «резной золоченый щит», а на нем «орел и львы звери». Что же касается кресел, в которых деревянные части скрыты под обивкой, то к числу таких принадлежит кресло из теремов Кремлевского дворца, обитое тисненой фламанд-



из Кремлев-
оскве

с. 188). Хра-
о музея рез-
ольшее пред-
ия не мешают
тся и довольно
а, чем острые
кресла Дома
представляет
переход утон-
и деталям на-
ашения более
а резная вер-
ванная архи-
корона», или
ихаила Федо-
ой золоченый
ел, в которых
принадлежит
ной фламанд-

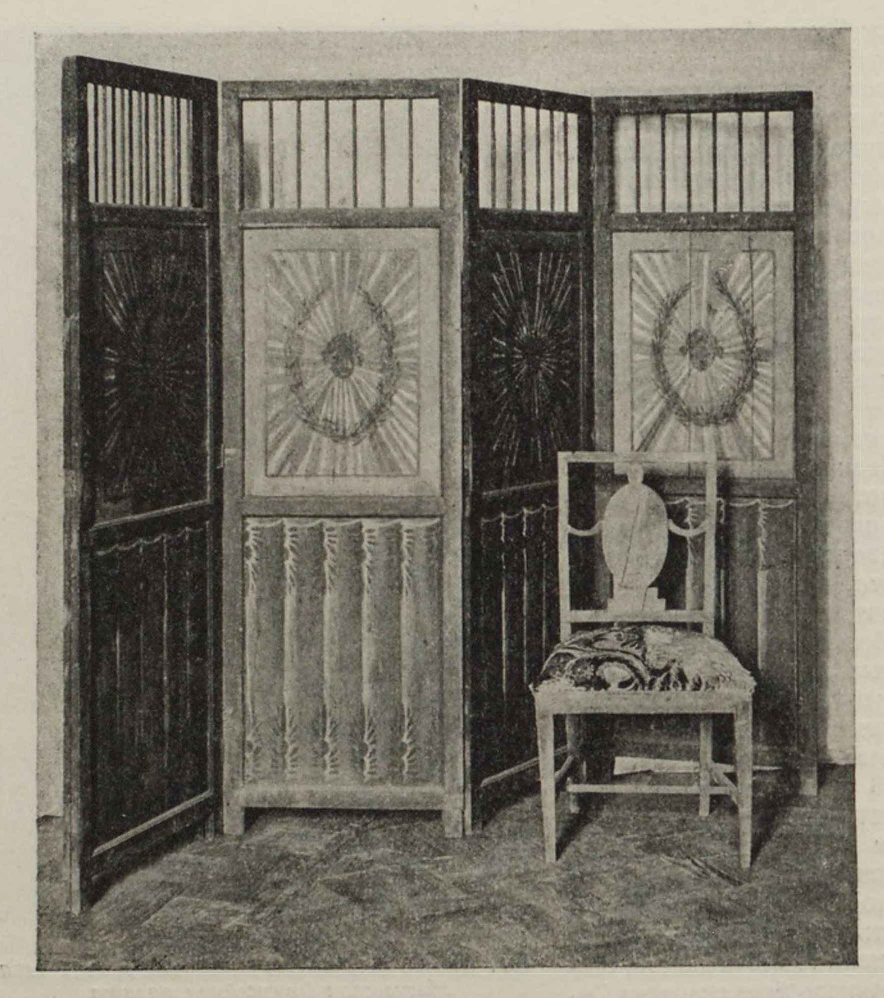
ской кожей, с низкой мягкой спинкой, очень широкое и покойное. Кроме спинки, кожей обита подушка сиденья. Подлокотники, концы которых украшены львиными головами, и другие, не закрытые обивкой части, состоят из резных витых круглых балясин. Между ножками устроены «проноги» такого же характера (см. рис. 187). Все видимые части этой мебели покрывались позолотой[1]. Как мало было подобной мебели даже во дворцах, видно из того, что, когда для суда над патриархом Никоном в Москву съехались восточные патриархи,—в Оружейной палате были для них спешно заказаны кресла: «175 года октября в 28 день... приказал сделать в Оружейной палате великим патриархам три места деревянные стоящие большие и оклеить бархатом. И того ж числа те места делали станочного дела староста Сидорка с товарищи восемь человек пять дней». «Октября в 28 день... приказал сделать в Оружейной палате трои кресла деревянные кленовые против образца, подбить бархатом. И того ж числа те кресла велено делать токарю Давыдку да для поспешения делали с ним станочники Кирюшка Антипин с товарищи четыре человека, четыре дни»[2].



191. Кресло Елизаветы Петровны XVIII века. Московская Оружейная палата

Только со времени Петра I меблировка общеевропейского образца понемногу начинает входить во всеобщее употребление, распространяясь из дворцовых палат и хором по домам обывателей. В XVIII

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 21995.
[2] Там же, стб. № 10596, лл. 1 и 2.



192. Стул и ширмы конца XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей

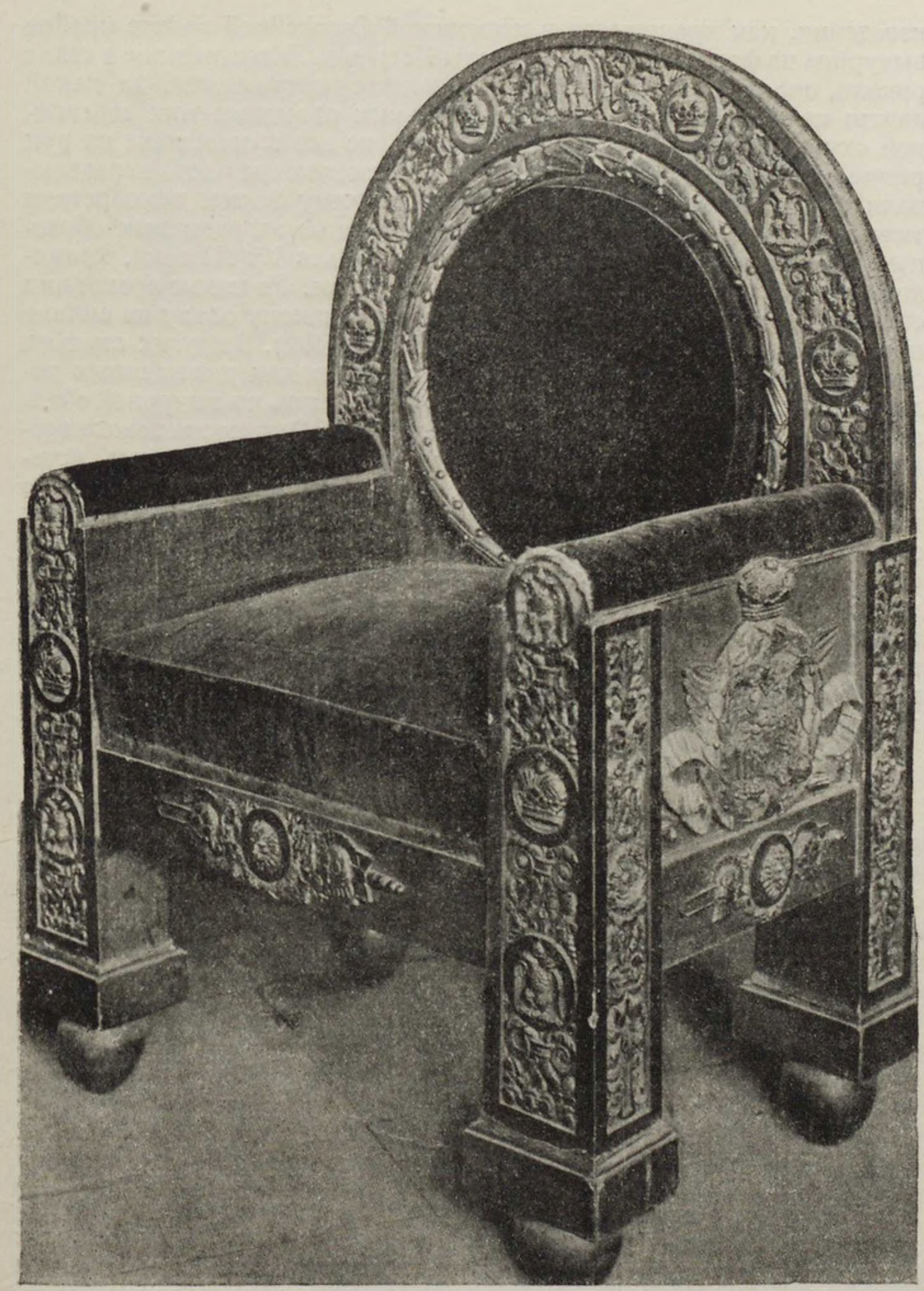
веке масса мебели привозится из Франции. Ею торгуют назначаемые в Россию французские посланники (de Verton, Camperdon и др.); ею покупают дипломатические услуги русских вельмож. Так, согласно Запискам Екатерины II, Людовик XV меблировал новый дом вице-канцлера, графа Воронцова, «старой мебелью, начавшей надоедать его фаворитке, маркизе Помпадур, которая продала ее по этому случаю с выгодой королю»[1]. Этим действительно прекрасным образцам подражают русские резчики и, учась на них, создают свои, хотя и немного тяжеловатые, но все же в высшей степени эффектные про-

[1] «Записки императрицы Екатерины II», Спб. 1907, стр. 392.



еский музей

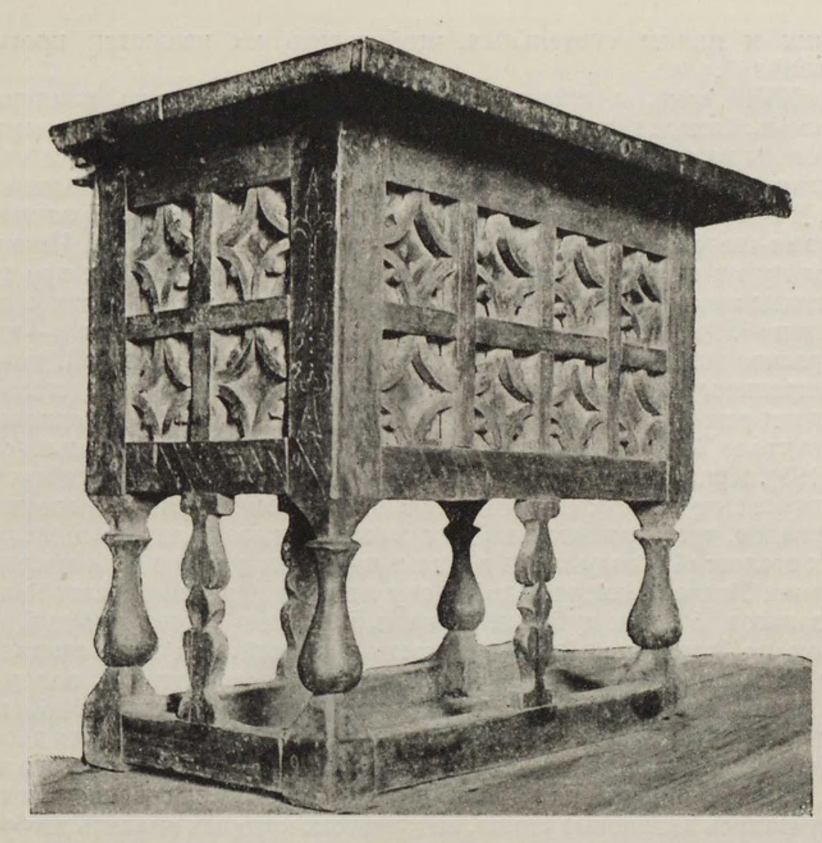
ют назначае-
perdon и др.);
ж. Так, со-
ал новый дом
чавшей надо-
ла ее по этому
расным образ-
ют свои, хотя
фектные про-
е.



193. Кресло начала XIX века. Москва. Гос. Исторический музей

изведения, как хранящееся в московской Оружейной палате крайне вычурное по форме кресло Елизаветы Петровны. Исполненное в стиле рококо, оно представляет собою образец той виртуозности, до какой дошли наши резчики в этих изумительных произведениях деревянной скульптуры (см. рис. 191). Конечно, не все выходившие из рук резчиков предметы были так изящны. Наши мастера часто переделывали по-своему многие детали, благодаря чему формы приобретали тяжеловесность и грубость, так несвойственные заграничным образцам, что особенно заметно на одном из стульев XVIII века, хранящемся в Государственном Историческом музее. Изящные пропорции стиля Людовика XVI в нем упрощены, а типичному овалу на спинке придано совершенно иное очертание (см. рис. 192). В других стульях этого же времени загнутая спинка снабжена овалом, украшенным рельефными петушками. То же самое можно заметить и в вычурной обвязи сиденья, и в проногах, и на столбиках ножек. Однако эта тяжеловесность и грузность, свойственные самостоятельным переделкам, исчезают в начале XIX столетия, когда копируют произведения, вышедшие из Франции, где в то время царил стиль Empire, и влияние знаменитых зодчих Персье и Фонтена, делавших рисунки мебели для наполеоновских дворцов, отразилось на русских стульях и креслах. Большое императорское кресло из московского сената (см. рис. 193), хранящееся в настоящее время в Государственном Историческом музее, дает полное впечатление трона Наполеона I; только арматура и русские государственные гербы заменили французских орлов и инициалы знаменитого корсиканца.

Столы. Как в царском покое, так и в избе каждого крестьянина необходимой принадлежностью омеблировки является стол, занимавший в помещении почетное место в переднем углу, под образами. Устройство обыкновенного стола—его конструкция—состоит из двух частей: подстолья и покрывающей его верхней доски. Подстолье утверждается на четырех и более ножках и имеет в своей верхней части широкую обвязку, а внизу, чтобы ножки не расшатывались и стол был устойчивее, между ножками устроена крестовина или он скреплен проногами. Материалом для изготовления столов служили липа и дуб. Позднее в большом употреблении были сосна и береза. Украшение столов заключалось в росписи и резьбе, при чем первой покрывали столовую доску, а второй были украшены подстолья. Резные украшения на подстолье в XVII и XVIII веках золотились, серебрились и прописывались местами красками разных цветов. С устройством в верхней обвязи подстолья выдвижного ящика размеры подстолья стали увеличиваться и достигли половины вышины всего стола от пола до столовой доски. Благодаря такой конструкции подстолья пришлось увеличить размер самой доски и ее свес с краев, чтобы сидящим за столом удобнее было поместить колени. Устройство



194. Столик XVII века из Толчковской церкви в Ярославле

выдвижных досок вызвало устройство в верхней части подстолья особых кронштейнов. По глухим бокам подстолья стали делать или только столярные украшения в виде обвязи квадратных ширинок, остававшихся гладкими, или в них стали помещать несложные украшения в виде резных дуг и т. п., как на старинном столе XVI века, хранившемся в церкви Иоанна Предтечи в Ярославле (см. рис. 194). Крупные размеры подстолья и тяжелая столовая доска необходимо должны были для большей устойчивости вызвать утолщение ножек на углах и добавление к ним подпорок в середине каждой стороны. Угловые ножки стали напоминать кувшинообразные пузатые колонки каменных входов русских храмов XVI и XVII веков, первоисточником которых были деревянные столбы старинных зданий, не сохранившихся до нас. «В нынешнем во 192 году февраля в 15 день...велено в столярских палатах сделать в поднос к неделе святые пасхи два стола липовых, подстолья резные, а по сказке резного дела мастера Лариона Юрьева надобно к тем столам на подстолье резное сорок галок больших и

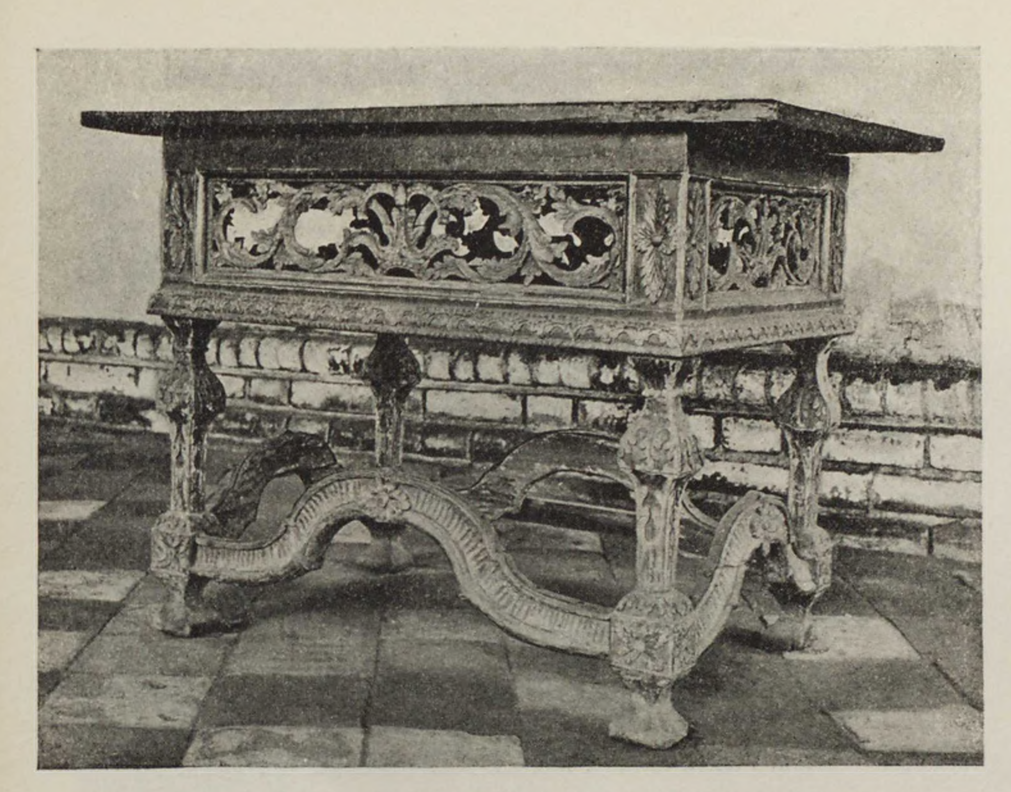
средних и малых суптельных, чтоб точить их изолштак против рисованья»[1].

В XVII веке, с проникновением к нам западного влияния, в русском обиходе появляются так называемые «польские» или «немецкие» столы на кривых «отводных» ногах, напоминающие своими изогнутыми линиями декоративные столы парадных покоев Людовика XVI. В России их также богато отделывают резьбой и разнообразными багетами-«дорожниками», которые к тому же еще золотят. Иногда по золоту их прописывают масляными красками. В записях про такие столы говорится: «... да два стола на швехтованных ногах с дорожники»[2]. Они имеют внизу или кривые перемычки—проноги,—или же красиво изогнутую крестовину, покрытую богатой резьбой, которой украшены и вычурной формы ножки и верхняя обвязка подстолья. Ажурная резьба его заключена в рамки из флемованного дорожника, как на столе Толчковской церкви Иоанна Предтечи в Ярославле (см. рис. 195). Края столовой доски также украшаются резьбой или имеют пришитые вычурные подзорины и точеные подвески. Интересны записи материалов, требовавшихся из дворцовых приказов для изготовления таких столов: «177 году июля в 8 день по скаске резного дела мастера иноземца Ягана Меллера надобно ему на стол деревяной резной всяких запасов, 5 досок дубовых 2 сажен, шириною в аршин, 4 дубины длиною по 2 аршина. Дано пуд кости слоновой, два пуда сандалу, фунт крышпану лучшего, три ведра уксусу новогородского, полпуда клея рыбья карлуку, в клей ведро вина двойного, 10 кленин добрых толстых, 15 досок липовых, черного дубового дерева»[3]. Верхняя доска стола, как уже говорилось, была совершенно гладкая, из чистого дерева, или же окрашенная какой-нибудь краской. Особенно богато отделывались дворцовые столы, на крышках которых имелись изображения «живописным письмом» или инкрустацией, которая появляется с половины XVII века и делается сначала только из дерева, а затем к нему прибавляются раковины, отдельные куски стекла и зеркала. В то же время появляется каменная мозаика, привозимая из-за границы готовыми досками. «179 года апреля в 16 день... резного деревянного дела мастеру Давыдку Павлову на 2 липины по цене четыре алтына. А велено ему из тех липин выточить и сделать к столу ноги точеные, который стол пишет армянин Богдан Салтанов в поднос... Живописного дела мастеру Богдану Салтанову на стекла зеркальные рубль, на два фунта яри виницейской по рублю по 16 алтын по 4 денги, на полфунта голубцу красного 3 рубля 16 алтын 4 денги, на фунт шижгалю 16 алтын 4 денги... велено ему написать стол длиною в три аршина без чети»[4]. Изображения на столах были чрезвычайно разнообразны: «184 году декабря в 17 день отпущено

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22540, л. 27.
[2] Там же, стб. № 22006, л. 7.
[3] Там же, стб. № 12343.
[4] Там же, стб. № 13447, лл. 176 и 189.



195. Стол

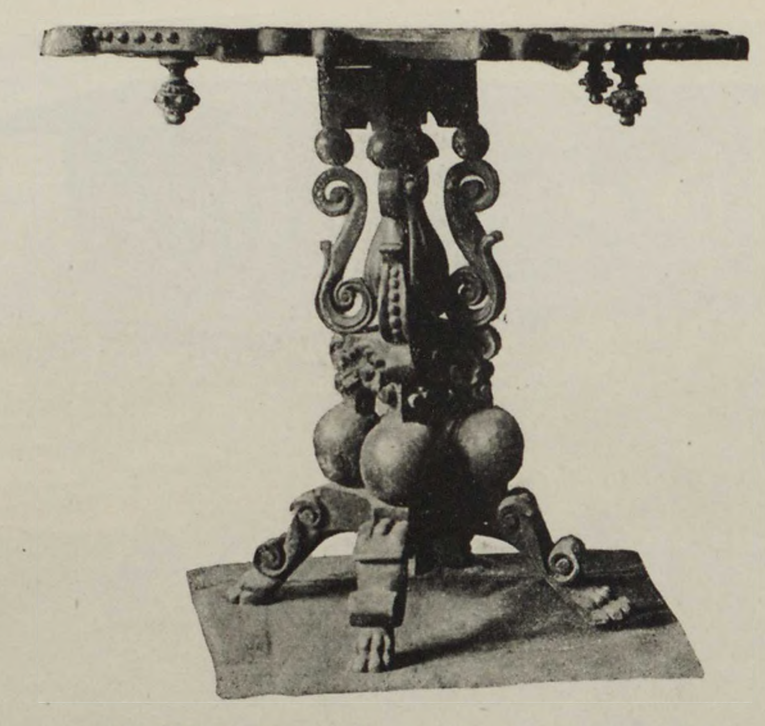


195. Стол второй половины XVII века. Ризница Толчковской церкви в Ярославле

к... Никону патриарху Московскому... две доски столовые в длину по полтора аршина, а ширина по аршину, писаны города и реки и суды с парусы, а на углах написаны имена Дмитрия Васильева сына да сына его Тимофея Ладышных»[1]. В государевых покоях роспись столовых досок имела более геральдический характер: на доске 1684 года, которая «писана по золоту розными краски», было изображено «в середине орел двоеглавый, по кайме по золоту ж разлетные травы». «В 1679 году в хоромах царя Алексея Михайловича,—говорит И. Забелин,—находился «стол, писан по золоту розными красками травы, в середине круг, в кругу орел двоеглавый с короною, по сторонам круга писано золотом по столу по птице сирину; коймы писаны по золоту ж розными краски в узлах травы; подстолье писано по разным краскам золотом травы»[2]. В конце XVII и в XVIII веке русские столы являются точными копиями имеющихся иностранных

[1] «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1887, кн. III. «Роспись всяким вещам, деньгам и запасам, что осталось по смерти боярина Никиты Ивановича Романова», стр. 34.

[2] *И. Е. Забелин.* Домашний быт русских царей, стр. 160.

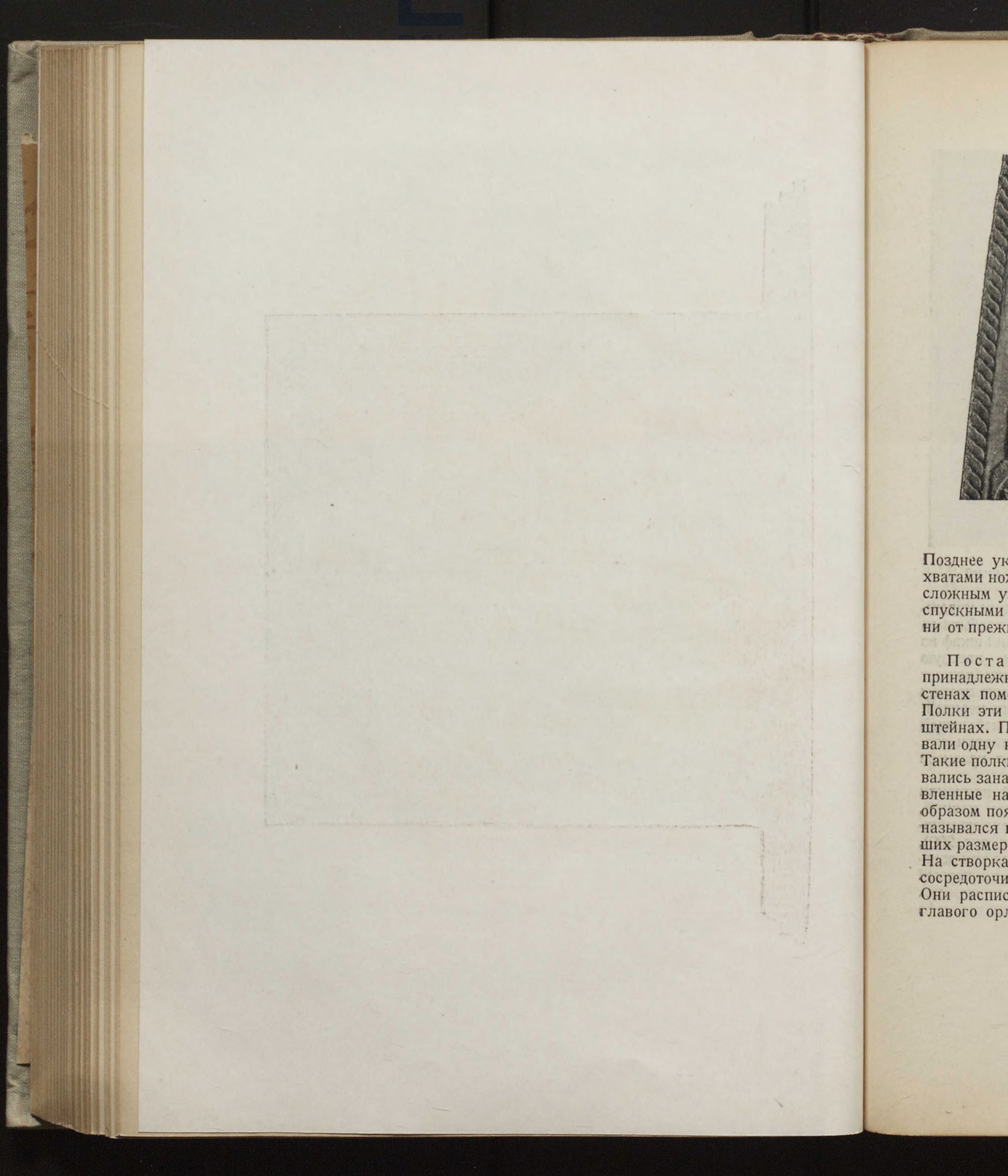


196. Резной столик. Москва. Гос. Исторический музей.

образцов. В это же время входят в моду небольшие восьмигранные и круглые столики на одном толстом стержне, с расходящимися внизу небольшими ножками. «193 года марта в 13 день из хором государыни царевны... принесена каменная столовая доска осьмигранная... к той столовой доске сделать подстолье на кривых польских ногах и сделав расписать краски незамотчав»[1]. Такие столики очень привились в нашем быту, и образцы их встречаются и в крестьянской резьбе,— таков хранящийся в Государственном Историческом музее небольшой крашеный липовый столик с причудливо выгнутыми краями верхней доски, бока ее обреза местами украшены точеными шариками, а с исподней части доски в четырех местах висят точеные подвески. Подстолье состоит из очень сложного стержня, середина которого представляет «галку», обделанную в виде дыньки, с примыкающими к ней с четырех сторон завитками. На них лежат небольшие шарики, служащие опорой четырехугольной верхней обвязке. Ниже «галки» идет массивная резная гирлянда, покоящаяся на четырех шарах более крупного размера чем верхние, из-под которых расходятся самые ножки в виде звериных лап с наложенными сверху завитками (см. рис. 196).

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 22622, л. 53.



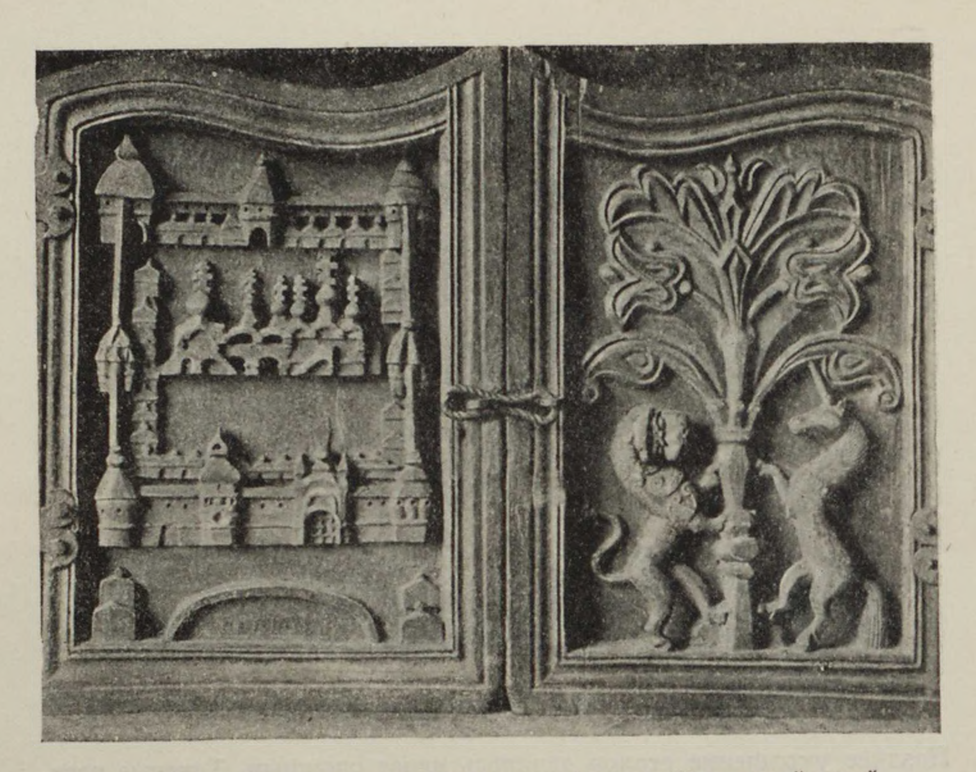




197. Деталь швейки. Москва. Кустарный музей

Позднее украшение столов делалось менее сложным. Точеные перехватами ножки у одноногих и ломберных столов и выпиленная несложным узором средняя часть подстолья подъемного стола с двумя спускными досками—вот все, что осталось современному укладу жизни от прежнего художества в этой области.

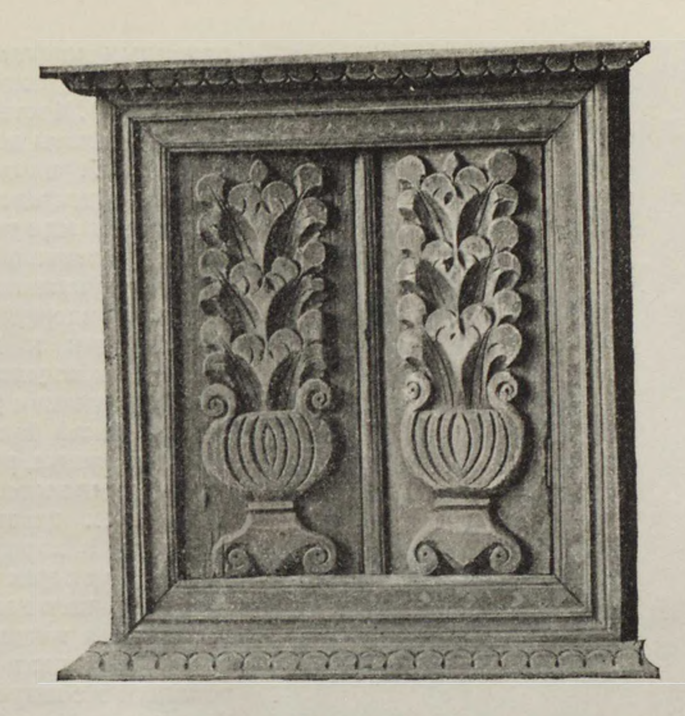
Поставцы и шкафы. Для посуды и других хозяйственных принадлежностей, кроме глубоких ящиков в обеденных столах, на стенах помещений устраивались полки, на которые ставили посуду. Полки эти в старину назывались «вислыми» и укреплялись на кронштейнах. При большом количестве посуды несколько полок устраивали одну над другой, скрепляя их все общими боковыми стенками. Такие полки назывались поставцами: они не имели дверок и задергивались занавеской. Так как эта последняя не спасала от пыли поставленные на поставце вещи, то ее стали заменять дверцами; таким образом появился в обиходе первый тип шкафа, или «шафа», как он назывался в XVII веке. Подобные висячие на петлях шкафы небольших размеров и теперь еще часто встречаются в крестьянских избах. На створках их дверец, делавшихся открывными или задвижными, сосредоточивается все украшение такого поставца (см. рис. 198). Они расписываются разноцветными красками изображениями двуглавого орла, единорога, скачущих коней, сирина и т. п. На этих



198. Резные дверцы шкафа XVII века. Москва. Кустарный музей

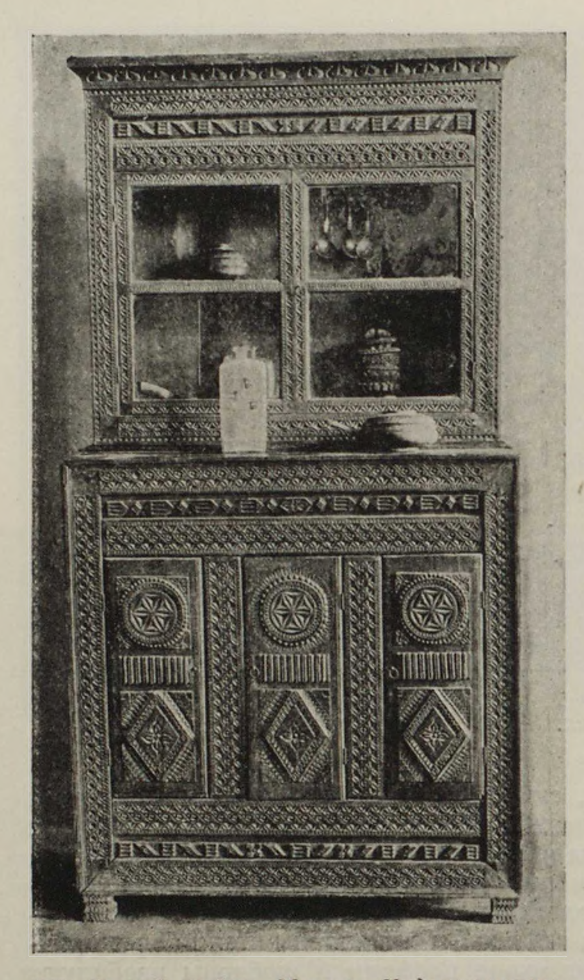
сюжетах преимущественно останавливается внимание наших художников, любивших изображения, поражающие своим необычным в повседневной обстановке видом. Таков расписной висячий шкаф из коллекций Государственного Исторического музея (см. цветную табл. 7). Резьба, которая заменяет раскраску, обычно изображает какие-нибудь травы или цветы, выходящие из вазы. Такие мотивы довольно часто встречаются на фресках старинных русских церквей. О подобной резьбе лучше всего может дать представление небольшой крестьянский поставец из коллекций того же музея. Створки его, кроме рези, покрыты яркой росписью и представляют красивое красочное пятно (см. рис. 199).

Соединяя два таких поставца и ставя их один на другой, получили более законченный вид шкафа; при этом верхний, более мелкий, стоит на нижнем, более глубоком. Таков был шкаф в Художественно-промышленном музее Строгановского училища в Москве (см. рис. 200). Его верхняя часть застеклена, а в глухой нижней имеются три дверцы. Он весь покрыт мелкой плоской резьбой, которая на первый взгляд очень схожа с резьбой уже рассмотренных свечных ящиков. При внимательном сравнении их узоров заметно, что порезки шкафа



199. Висячий шкафчик. Москва. Гос. Исторический музей

гораздо худшего качества, суше, и отдельные клейма на створках мало связаны со всей композицией и менее богаты. Среди типичных мотивов плоских порезок на карнизе этого шкафа помещен орнамент, напоминающий классические мотивы. Во все эти произведения народного творчества в XVII столетии внесено было много нового; с переходом к западным мотивам все шкафы и поставцы стали более архитектурными: сильно выступающие профили и шаблоны изобилуют флемованными дорожниками и другими мотивами этого времени (см. рис. 201). Изменению наружного вида шкафов предшествовало изобилие западной мебели, имевшейся не только при царском дворе, но и в покоях богатых и знатных людей. Известно, что у Никиты Ивановича Романова имелась дорогая иноземная мебель, как «шкаф большой, дерево индейское» и другие подобные предметы, которые после его смерти поступили в казну и были распределены в разные места. Такие же шкафы значились и в описи казны князей Голицыных, принятой в Оружейную палату в 1689—1690 годах. «Шаф немецкой большой дубовой о четырех створках з замки, оклеен ореховым деревом, по створам и по сторонам резба немецкая, а в ней месты и личины. Цена 150 рублев. Шаф оклеен орехом, по нем резба, а в резбе личины и травы. Цена 80 рублев. Шаф дубовой, с лица оклеен синослоем, а по



200. Резной буфет. Москва. Художественно-промышленный музей

приемным книгам написано оклеен орехом. Цена 50 рублев»[1]. Мастера Оружейной палаты делают в «верх», для царя и для других обитателей дворца, шкафы или точно такие же, «против образца», или же по указанным размерам, придерживаясь в конструкции и деталях привозных моделей. Так, в 1677 году наши резчики делали «шкаф большой... с дорожниками, решотчатой». Или «в нынешнем во 192 году... делают они (резчики) в хоромы шаф большой четырех аршин, глубиною полтора аршина, с тремя выдвижными большими ящики и с дорожники и с шпренгели». Совершенно своеобразной формы был «шаф круглый о пятидесяти об одном месте», который делали «в полатех резного и столярного дела мастеры Клим Михайлов с товарищи всего 9 человек»[2]. Но ни этих замысловатых, ни других, более простых шкафов того времени, в Москве как-то не сохранилось. Украшающие кремлевские терема шкафы и «книгохранительницы» так сильно реставрированы, что следов старины в них осталось очень мало. Кое-где на севере в глухих уездных городах иногда встречаются такие шкафы по ризницам церквей. В ризнице соборного храма Михаило-Архангельского монастыря в Устюге Великом имеется подобный шкаф. По обычаю того времени он раскрашен «цветным или зеленым аспидом», т. е. под малахит и мрамор с золотом. Увенчанный резным двуглавым орлом, с несколько тяже-

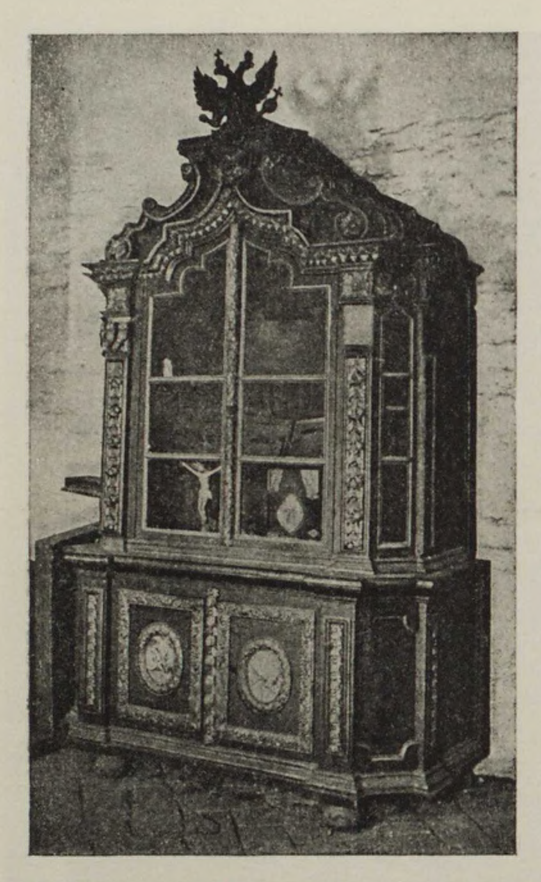
[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова 938, л. 9.
[2] Там же, стбб. №№ 16241, № 22272, 22540, л. 37.



201. Висячий шкафчик конца XVII века. Москва. Кустарный музей

ловатым верхом, он обременен всевозможными гзымзами, карнизами и флемованными дорожниками, к которым во второй половине XVII столетия было такое пристрастие (см. рис. 202).

Кроме таких шкафов, для ризниц храмов делались особые, в виде высоких и широких комодов, с многочисленными неглубокими ящиками для облачений, называвшиеся «ризницами». Иногда такие ризницы объединены с неглубоким поставцом, за стеклянными дверцами которого стоят священные сосуды и евангелие. Уступ, служащий в такой ризнице переходом к верхнему отделению, прикрывается под углом откидной доской, которая, открываясь, служит письменным столом. Таких ризниц, представляющих в общем довольно громозд-



202. Шкаф конца XVII века. Ризница Михаило-Архангельской церкви в Великом Устюге

кое сооружение, можно было встретить немалое количество в провинциальных церквах. В городе Торопце Псковской губ. сохранилось довольно много ризниц одного и того же типа, сделанных под сильным влиянием английских шкафов в стиле «Chippendale» (господство стиля чиппендель в Англии относится к 1730—1780 гг.), с фигурными переплетами стеклянных дверец и окрашенных или в светлокремовый или в слегка зеленоватый тон, по которому разбросаны фрукты и цветы. Причину подражания английскому образцу в этом глухом углу Псковской губ. трудно объяснить. Возможно, что в какой-нибудь из церквей был пожертвованный прихожанином подлинный английский шкаф, послуживший образцом всем позднейшим, или же заказчик первой торопецкой ризницы взял за образец шкаф, бывший в одном из многочисленных дворянских имений, окружающих этот город, и тем положил начало всем остальным, варьировавшим этот мотив.

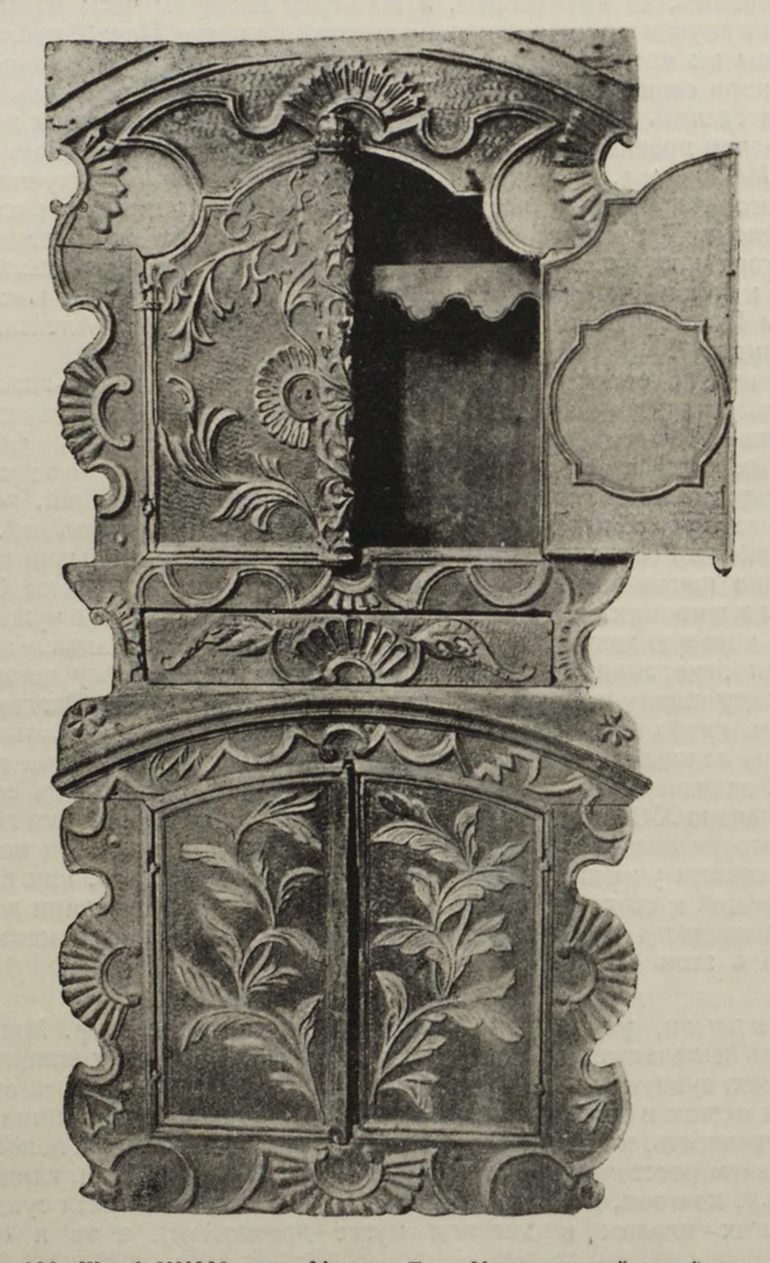
В русских палатах XVII века, кроме рассмотренных уже поставцов и обыкновенных деревянных резных шкафов, имелись и наборные—«маркетри», как упоминающиеся в описи казны князей Голицыных «шкатуна немецкая на трех подножках витых, а в ней в середине створ двойной, а за створами в середине пять стекол, да посторонь пять ящиков выдвижных, да с лица во всей шкатуне двенадцать ящиков больших и малых выдвижных, а по ящиком с лица нарезано по черепахе травы оловом. На верху шкатуны гзымз, а у него внизу две личины человечьих с крыльями золочеными, а наверху посторонь три шахматца золоченых. Под шкатуною внизу, меж подножек, личина да две резьбы золоченые. Цена сто рублев. Шкатуна немецкая. Под ней станок на четырех подножках. В шкатуне четыре ящика выдвижных,

да цынбалцы, да клевакорты, а на верху шкатуны часы малые. В шкатуне внутри и с лица написано золотом и краски. Цена 25 рублев»[1]. Образцы их часто заказывали русским резчикам, и эти копии дарили цари своим приближенным. «1700 года августа в 20 день в. г. указал сделать в Оружейной палате четыре поставца больших мерою и образцом против немецкого, каков на дворе у Александра Данилова сына Меншикова, с накладными резными золочеными штучки, из липового лесу. И те поставцы, где удобно, прикрыть красками и расписать фрукты совсем в отделку против того ж образцового немецкого поставца. А сделав те поставцы, немедленно отвезть на дворы к боярину Федору Алексеевичу Головину, другой к постельничему Гаврилу Ивановичу Головкину, а два поставца к Александру Меншикову»[2].

Господство стиля Людовика XV—эффектного рококо—познакомило дворцы и дома знати с прекрасными произведениями западных мастеров-мебельщиков и их русских учеников. Причудливые формы изящных шкафов этого стиля отразились и на крестьянском творчестве, которое восприняло только внешнюю форму украшений, не сумев связать ее с общей довольно сложной в то время конструкцией. Находящийся в Государственном Историческом музее небольшой шкаф наглядно показывает, как мотивы орнаментации этой эпохи были поняты в широких народных кругах и остались совершенно чуждыми форме, которую должны были украшать (см. рис. 203). Замысловатая лицевая декорация этого шкафа приставлена к простому четырехугольному ящику и ничем органически с ним не связана. Различные порезки, грубо передающие подобие элементов рококо, показывают на какой ложный путь вступило в тот период массовое народное творчество, захваченное вычурностью украшений. Пришедший на смену стиль начала XIX века оказался слишком скромным и влияния почти никакого не оказал. Гораздо более чем Empire привился и понравился своими украшениями стиль немецкого ренессанса, как более подходящий к столярно-резному делу. Подмосковные кустари до самого последнего времени охотно делали мебель среднего качества именно в этом стиле.

Сундуки, укладки, скрыни, шкатулы и пр. Мягкая рухлядь и запасная праздничная одежда обыкновенно хранились в укладках, сундуках, скрынях, или шкатулах, как назывались они в разных местах и в разное время. Главное, на что обращали внимание, была прочность, и для этого укладки оковывали железными полосами на близком расстоянии одна от другой. Внутри оклеивали, глядя по достатку, холстом, набойкой (как в хорошо сохранившемся сундуке рязанских владык в местном музее древностей), а то и «таф-

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова 938, л. 10.
[2] Там же, стб. № 34666, лл. 1—3.



203. Шкаф XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей



тою алою», к
дьякона Яко
Снаружи су
шивались о
кой или рас
ными тона
для их изгот
липа, а еще ч
художествен
в мелких сун
лах, кроме п
ния служивш
этих «шкатул
204). Все они
они были укр
ладками. «16
раковины. А
перстней зол
ства Никиты
шкатулы. «К
Шкатула с ць
ло, с ящикам
ней восемь с
бряные, золо
нечем. Шкату
ром и золото
бьей шадра ч
санная мален
возных неме
статочно, и
жены заказа
документы X
дующим: «В
по аршину и
и с перегород
княгиня Агаф
да семь скляно
шкатунки че
оковать желез

[1] См. «Дел
пись Гос. Древ
[2] Там же, с
[3] «Чтения
стр. 42. Романо
[4] Архив Ор
[5] Там же, с

тою алою», как у придворного дьякона Якова в 1690 году[1]. Снаружи сундуки или окрашивались однотонной краской или расписывались разными тонами. Материалом для их изготовления служила липа, а еще чаще дуб. Больше художественной отделки было в мелких сундучках и шкатулах, кроме прямого назначения служивших еще и декоративным украшением горниц. Первые из этих «шкатул» появились у нас из-за границы—«из немцев» (см. рис. 204). Все они были черного эбенового дерева—«гебан». Кроме резьбы, они были украшены инкрустацией и металлическими вставками и накладками. «163 года... ящик немецкого дела дерево гебаново, врезываны раковины. А в ящике шкатунка немецкого дела, а в ней тринадцать перстней золотых с каменьем, с лалы, сызумруды»[2]. В описи имущества Никиты Ивановича Романова значатся крайне разнообразные шкатулы. «Коробья лубяная с каменными ж судами и с шанданами. Шкатула с цынбалы и с часами писаная. Шкатула черная, немецко дело, с ящиками. Шкатула черная ж, немецкое дело лекарственная, а в ней восемь суденков серебряные, золочены, на склянках тиски серебряные, золочены ж, а нижнего и верхнего ящика отмкнуть было нечем. Шкатула ж черная, немецкая ж в верх палаткою, писана серебром и золотом. В верхних ящиках под месты четыре черепа кости рыбьей шадра черная. В среднем ящике судонки костяные. Шкатула писанная маленька, а в ней ящики маленькие в сорочке ветчаной»[3]. Привозных немецких шкатул для обихода московского двора было недостаточно, и работавшие при Оружейной палате мастера были загружены заказами на их изготовление (см. рис. 205). Перелистывая документы XVII столетия, то и дело встречаешь записи, подобные следующим: «В прошлом во 192 году апреля 7 числа... восемь ларцов по аршину и в три чети и меньше. Кровли теремами, и гладкие, и с перегородки, и с ящики»[4]. «193 году ноября в 3 день... боярыня княгиня Агафья Романовна Горчакова выдала девятнадцать сулеек, да семь скляночек измайловского дела, а приказала к сулейкам сделать шкатунки четвероугольные, к скляночкам штигранную. И сделав их, оковать железом белым прорезным с замками нутряными»[5]. В обиходе



204. Сундучок XVII века. Москва. Гос. Исторический музей

[1] См. «Дело Шакловитого» свиток № 6, стр. 591. Связка 133—470. Рукопись Гос. Древлехранилища.
[2] Там же, стб. № 5507, л. 2.
[3] «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1887, кн. III, стр. 42. Романовская роспись.
[4] Архив Оружейной палаты, стб. № 22272.
[5] Там же, стб. № 22628.



205. Ларец XVII века. Москва. Гос. Исторический музей

же обычной повседневной жизни, наряду с такими специально заказанными сундучками, большую роль играли сундучки «холмогорского дела», обшитые кожей нерпы или тюленя и заслужившие себе в старину такую же известность, как и более близкие к нам по времени кустарные изделия Тагильского и Макарьевского районов. В старых описях часто можно встретить: «сундучок холмогорской, обит нерпью, а в нем пергамины белые, магнит камень, да книжка в пергамине маленькая»[1]. Это были по большей части простые, без особых украшений вещи, но иногда, в особых случаях, делались и более сложные по конструкции и более богатые по отделке укладки, обходившиеся довольно дорого, как изготовленные для «кизыльбашские посылки» в 1662 году ларцы и сундуки, предназначавшиеся в подарок персидскому шаху. «Ларец верх палаткою, длиною в аршин. В нем два

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 609, л. 3 об.

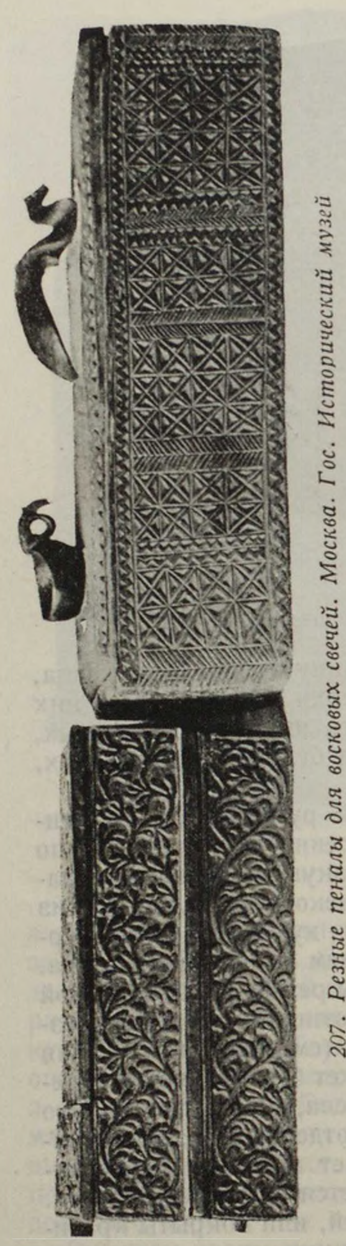


206. Ларец XVII века. Москва. Гос. Исторический музей

ящика выемных, третей выдвижной. В вышину аршин без вершка, в кровле стекло. Сундук о девяти верхах. Верхи бочешные, а в них в бочках 6 ящиков выемных, под ним пять ящиков выдвижных, в длину полтора аршина, в вышину 2 аршина без чети о трех днах, в сундушных кровлях 2 стекла»[1].

Вообще относительно украшения резьбой русской работы сундуков, ларцов и шкатул можно сказать с уверенностью, что это было не в наших обычаях; никаких указаний на такую декорацию не нашлось и в старинных документах. Только некоторые сундучки из музеев ленинградского б. Общества поощрения художеств и Государственного Исторического являются исключением из общего правила. Два из них, имеющих верх палаткою, покрыты резьбой, заключенной на каждой плоскости в особую рамку. Ее мотивами являются разводы, одетые листвой готического характера (см. рис. 206). Такая странная на первый взгляд орнаментация может быть является пережитком украшений тех шкатул немецкого дела, о которых только что говорилось. Внутри их имеется несколько отделений, изолированных одно от другого. Одно отделение занимает нижнюю часть сундучка, другое—его крышку, третье помещается в откосе палатки. Изнутри такие сундучки или оклеены материей, или покрыты красивой росписью с растительным орнаментом, или же, как на одном сундучке того же музея,—с прекрасно написанной в алых тонах птицей сирином. К этому же отделу укладок относятся так называемые «го-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 7997, л. 5.



207. Резные пеналы для восковых свечей. Москва. Гос. Исторический музей

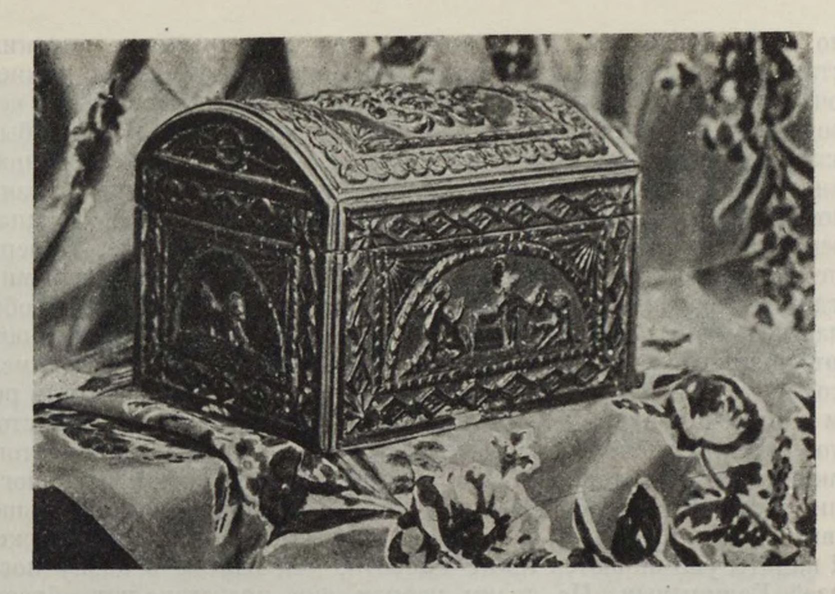
ловнички»—небольшие сундучки, имеющие покатую крышку,—вроде конторки, которые ставились на ночь под голову и прикрывались сверху подушкой. В них на ночь женщины убирали свои драгоценности: ожерелья, серьги, подвязи, мониста. Головные уборы, как занимавшие много места, прятали в особые шкатулы «с болваном», на который их и вешали. Иногда для той же цели употреблялись долбленые кадочки «липовки», которые покупались в медовом ряду. Головнички почти всегда делались дубовые и прочно оковывались железными полосами, с насечкой красивого рисунка или прорезным орнаментом, под который подкладывалась цветная фольга. Их брали с собою в дорогу, и в больших санях и в возках они повсюду сопровождали своих владельцев. На больших же сундуках и лубяных коробьях, распространенных в Заволжье и в Нижегородском краю, украшение заключается в оковке блестящим луженым железом и жестью на сундуках, а на коробьях — в росписи, очень богатой и разнообразной. На Украине еще и до сих пор в большом ходу расписанные букетами цветов скрыни, в которых женщины держат свое добро и которые служат украшением каждой хаты.

Обычай приносить в церковь с собою свои восковые свечи, до последнего времени сохранявшийся во Владимирской губ., вызвал появление небольших деревянных ящичков с выдвижной крышкой, вроде пеналов; таковы хранящиеся в московском Кустарном или в Государственном Историческом музеях образцы (см. рис. 207). Одни из них покрыты мелкой резьбой растительного характера, напоминающей резьбу XVII века, другие заполнены мотивами плоской резьбы из зубчиков, косиц и прямей, которую с охотой копируют современные кустари на изготовляемых ими в настоящее время изделиях.

В начале XIX столетия получили довольно широкое распространение небольшие ларцы для хранения мелких принадлежностей туа-



208. Шка



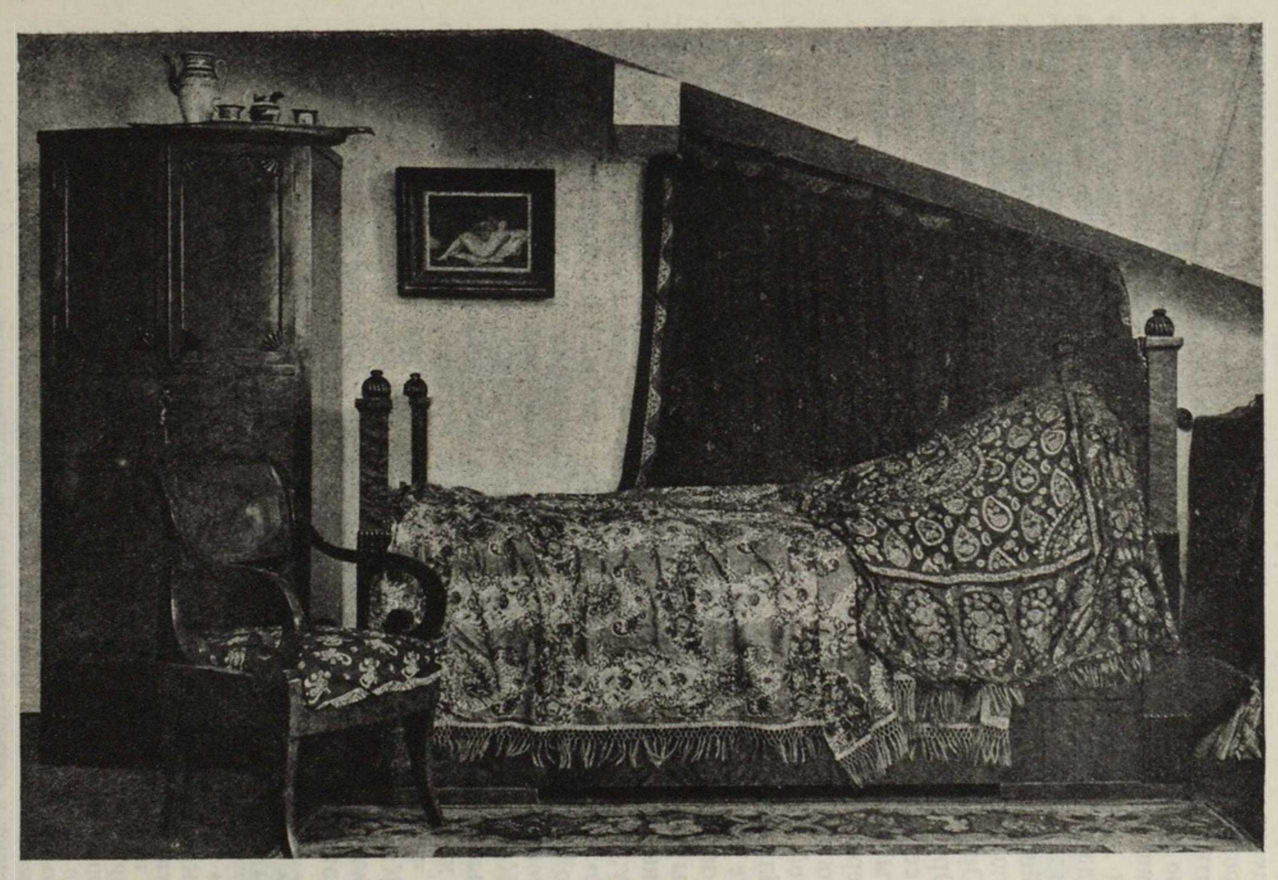
208. Шкатулка золоченая XIX века. Коллекция Н. Д. Бартрама

лета, с полукруглой или горбатой крышкой. Они заимствовали свои пропорции и формы от металлических заграничных образцов. Их резные украшения и приемы отделки удержали в дереве все типичные черты оригинала. Покрытые левкасом и густо вызолоченные, они дают впечатление довольно ценного предмета. Увлечение классицизмом, свойственное этой эпохе, отразилось на сюжетах и сценах аллегорического или мифологического содержания, исполненных на боках и крышке таких ларцов. Сцены эти помещены в особые рамки, то имеющие форму овала, то полукруга с переделанным по-своему классическим орнаментом вокруг (см. рис. 208). Постепенно эти золоченые ларцы уступают свое место более простым по форме и по украшениям деревянным гладким шкатулкам, инкрустированным металлом или цветным деревом. В свадебном обряде второй половины XIX века такие «подвенечные», или «свадебные», шкатулки занимали не последнее место.

Кровати. Для отдыха и сна в старину, до появления мебели западного образца, служили широкие лавки, шедшие по стенам покоя, палати, лежанки, приделанные к печам, и, наконец, самые печи. Одним словом, те же самые приспособления, какие и сейчас можно найти в крестьянском быту. Но в опочивальнях богатых и знатных лиц, как и при дворе государя московского, вероятно уже в XVI веке были кровати, имевшие, как показывает состав самого слова, кров над местом отдохновения. Этот кров, или навес, веро-

ятно, был вроде тех, что имелись над моленными и царскими местами. При первых Романовых на Конюшенном дворе в числе прочей рухляди стояла без употребления старая кровать, по всей вероятности сохранившаяся от XVI века, о которой в описи было сказано: «Кровать на аргамачье конюшне стоит старая слюдяная. Стан на четырех столбцах, после де прибиваны. Круги резные золоченые, а в кругах репьи резные золоченые. На ней тридцать теремков с прапорцами и с столбцы золоченые точеные. В верху и по кайме подбито по слюде репьями свинцовыми золочеными»[1]. Когда с самозванцем появились польские паны, привезшие с собою уклад и обычаи западной культуры, в обиходе русской жизни начинают появляться кровати, вывезенные из-за рубежа. Они имели высокие точеные стояки на углах, соединенные наверху богатым резным ободом с различными рельефными украшениями. Между столбиков висели занавески из тафты, атласа гладкого или узорчатого, камки и других тканей. Спинки кровати в головах и в ногах были украшены резьбой. Кровать часто ставилась на небольшом возвышении—«рундуке»—в одну или две ступени. В описях Оружейной палаты упоминаются такие кровати, как взятые в казну после князей Голицыных. По своим узорам они представляют образцы немецкого ренессанса, по которому уже русские резчики стали делать нечто свое, придерживаясь только общего характера немецкой кровати. «Кровать немецкая ореховая резная, снизу с четырех сторон и круг четырех столбов и под верхом подзор на ореховом дереве. Резь сквозная, личины человеческие и птицы и травы. На кровати верх ореховой резной. В середине зеркало круглое. Круг зеркала резь. Наверху четыре столба ореховых. Цена сто пятьдесят рублев. Кровать резная на четырех деревянных пуклях, а пукли во птичьих ногтях. Кругом кровати верхние и исподние подзоры резные позолочены, а меж подзоров писано золотом и расцвечено краски. А в ней исторон наслано хлопчатою бумагою и обито рудожелтою лапчатою камкою. Цена 80 рублев»[2]. Когда по этим образцовым кроватям пришлось делать таковые же русским резчикам, то для дворцовых покоев негоже было над кроватью резать какие-то «личины», их заменяют орлами, как водится, «двоеглавыми, с корунами» и прочими атрибутами дворцовой резьбы XVII века. «...Указали сделать в хоромы кровать резную полную [против—*Н. С.*] образцовой наскоро, с великим поспешением. В вышину совсем трех аршин с орлы и с подзоры, и с столбики, и со гзымсом и с подволокою резною ж на срок декабря к 25 числу нынешнего года»[3]. По окончании работ эта кровать, «с подвесы и с столбами, и со гзымсом, и с подволокою, и с шпренгели, и с точеными яблоки, и с орлы, из резных палат отнесена к нему

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 1022, лл. 487—530.
[2] То же, 938, лл. 12 об. и 13.
[3] Там же, стб. № 21752.



209. Кровать, шифоньерка и стул конца XVIII—начала XIX века. Коллекция Н. Д. Бартрама

Дорофею [Ермолаеву Золотареву, живописцу—*Н.С.*] для золоченья»[1]. Отделка кровати заключалась, как видно из документов, в следующем. «Кровать резную изделав позолотить сусальным золотом и в ней обить камкою с бумагою хлопчатою. Поверх камки по швам и по углам, и по краям, и обложить галуном золотным и прибить гвоздми медными горощатыми»[2]. Иногда требования немедленной доставки таких кроватей заставляли искать их в торговых рядах готовыми, и тогда на долю мастеров Оружейной палаты доставалась или отделка или же некоторая переделка кровати. «...Приказала взнесть из Оружейные палаты в хоромы... боярыня Ромодановская кровать столярскую, столбы гладкие точеные с верхом. Будет в запасе нет, купить из Оружейные ж палаты и обить всее кожами золотными немецкими. И в Оружейной палате кроватей и кож золотных нет. И того ж числа по сей помете куплено в Оружейную палату за Николаевскими вороты у торгового человека у Гришки Васильева кровать столярская с верхом, столбы и подножки точеные гладкие, да у иноземца у торгового человека у Андрея Мантура 21 кожа золотных немецких по белой земле. А по договору довелось им дать денег Гришке за кровать рубль 3 алтына 2 денги, Андрею за кожи... 12 рублев 21 алтын 4 денги... И те кожи на тое кровать все пошли. Да сверх покупки пошли три кожи, которые куплены в запас»[3]. Иногда резчикам Оружейной палаты приходилось переделывать почему-нибудь неподходящие иноземные кровати. Так, резчик Давыдка Павлов, перечисляя свою работу, говорит: «...да потом кровать переделывал точеную разъемную». Даже походные кровати царя, и те были богато украшены позолотой и вполне дополняли общую декорацию дворцового убранства. «Кровать походная разборная, столбцы резные золочены»[4].

Кроме больших кроватей, для игр царским детям делались маленькие игрушечные кроватки, украшенные, как и настоящие. «В хоромы... Натальи Алексеевне кровать потешную, кругом по три чети, столбы и ноги точеные со гзымсом»[5].

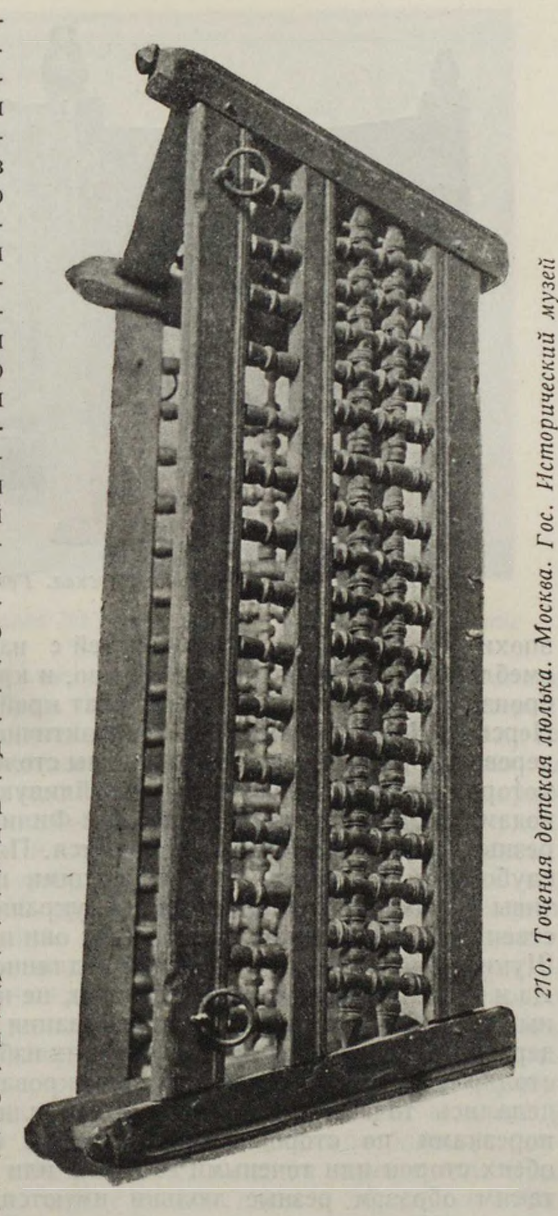
Как видно из ряда документов XVII века, в записях на выдачу материалов о пологах или занавесах у кроватей нет никаких упоминаний, и обычай устраивать их появился в России не ра-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 21988.
[2] Там же, стб. № 21755.
[3] Там же, стб. № 21916.
[4] Там же, Опись Викторова, 581, л. 267.

Кровать, находящаяся в настоящее время в московских теремах, которую относят ко времени Алексея Михайловича, настолько сильно реставрирована, если не сделана совершенно заново, что утратила совершенно характер эпохи. Ее архитектурно вычерченные классические шаблоны далеки от сильно выступающих гзымзов XVII столетия и поражают скудостью замысла, а мелкая сухая резьба орнаментов скорее напоминает композиции Ф. Г. Солнцева, чем богатый и вычурный XVII век. Оставшиеся в теремах прекрасные каменные резные наличники в сравнении с жидкой орнаментировкой кровати еще более убеждают в сравнительно недавнем ее происхождении.

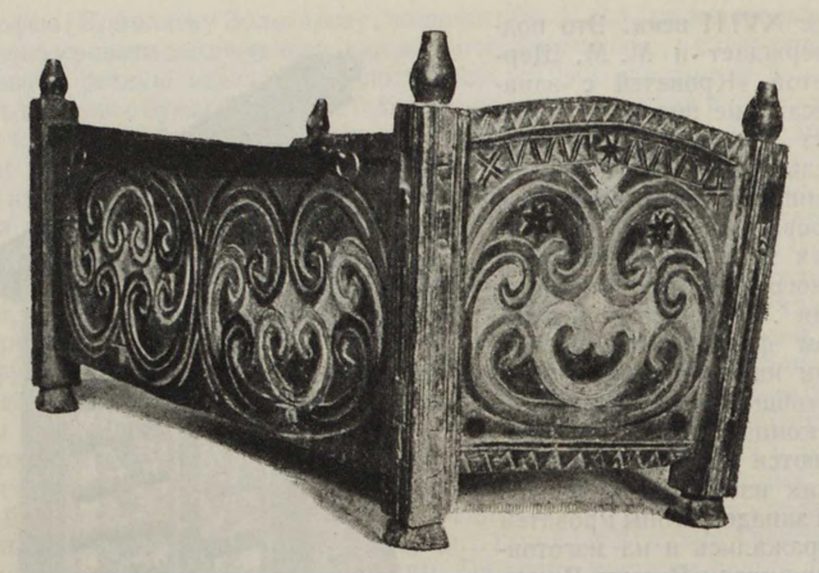
[5] Там же, стб. № 22272.

нее XVIII века. Это подтверждает и М. М. Щербатов. «Кроватей с занавесами не знали, но спали без таковых»[1]. Действительно, в XVIII веке в записках современников о кроватных альковах, ширмах и занавесах имеются многочисленные упоминания[2]. Очевидно, с наплывом французской мебели они начинают входить во всеобщее употребление, и с конца XVIII века появляются даже в крестьянских избах. Сменявшиеся на западе фасоны кроватей отражались и на изготовлявшихся в России. В конце XVIII века причудливая резьба стиля рококо стала заменяться прямолинейными формами нового стиля, в котором эффект слоев дерева под гладкой полировкой занимал главное место. Резьба отодвинулась на концы столбиков кроватей и на различные накладки, делавшиеся по большей части из дерева другого цвета. Таким образом, на фоне светложелтой корельской березы, ясеня и осокоря резьба в накладках, а также инкрустациях, обычно была или из мореного дуба или из черного дерева. Такой контрастный вид приняла русская мебель так называемой «павловской»



210. Точеная детская люлька. Москва. Гос. Исторический музей

[1] *Кн. М. М.Щербатов.* О повреждении нравов в России, Лондон 1856, стр. 6.
[2] «Записки Екатерины II», Спб. 1907, стр. 336, 426, 427, 450 и др.

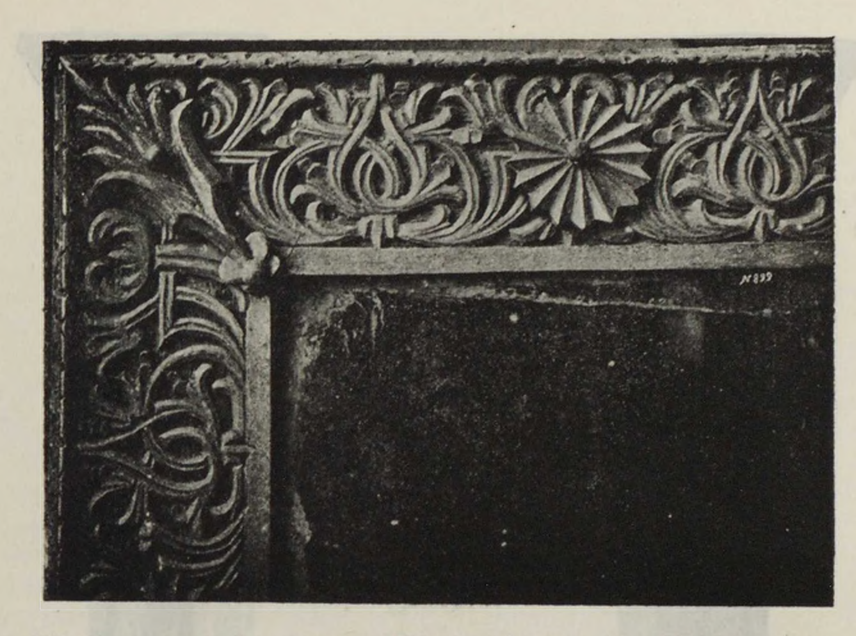


211. Резная детская люлька. Москва. Гос. Исторический музей

эпохи (см. рис. 209). На смену ей с начала XIX века в русскую омеблировку входит красное дерево, и кровати начинают украшать бронзой. Образцами для них служат крайне разнообразные рисунки Персье и Фонтэна, впрочем, все в античном стиле. Мода на красное дерево скоро проходит, и с половины столетия его заменяет орех, на котором вновь начинают делать затейливую резьбу с картушами и разводами листьев аканта, в стиле Луи-Филиппа. В крестьянском быту резных кроватей почти не встречается. Пять или шесть спинок с неглубокими порезками, изображающими птичек, растительные мотивы орнамента и тому подобные украшения, хранятся в Государственном Историческом музее, куда они попали из коллекций П. И. Щукина, но, судя по орнаменту, подлинность их вызывает сомнения. Да и бич крестьянских жилищ, клоп, не позволял устраивать сложных и удобных для его местопребывания украшений. Общая масса деревянных кроватей в крестьянских избах были простой, гладкой столярной работы, только детские кроватки-зыбки и люльки часто делались точеными (см. рис. 210) или украшались крупными порезками по сторонам. Их угловые столбики оканчиваются с обеих сторон или точеными галками или шарами. Две украшенных таким образом резные люльки имеются в коллекциях Государственного Исторического музея (см. рис. 211 и рис. на стр. 292).

З е р к а л а. Зеркала, украшавшие стены покоев, вставлялись в красивые резные рамы крайне разнообразного рисунка. До нас





212. Часть рамы для зеркала XVI века. Ростов. Музей Белой палаты

дошла небольшая рама XVI века, хранящаяся в музее Белой палаты в Ростове Великом (см. рис. 212). Ее интересный узор, по характеру своему имеющий много общего с царскими вратами церкви на Ишне, в сравнении с описаниями украшений зеркал, бывших во дворце, кажется бедным и слишком ординарным. На стенах дворцовых покоев находилось немало заграничных зеркал в рамах, украшенных фигурной резьбой и позолотой, как «два зеркала в рамах, у одного два человека высеребрены, а у них крылья и волосы вызолочены. Одному цена 60 рублев другому 35 рублев»[1]. Были и такие, которые имели рамы, украшенные помимо резьбы инкрустацией из дерева и кости и покрытые живописью, в футлярах со створками, которые продолжали называться киотами. «Зеркало велико хрустальное, четвероугольно, в киоте в деревянном створчатом. Около зеркала в ободу дерево немецкое черное, в дерево врезываны кости белые, местами поверх зеркала в таком же дереве черном, с костьми, точены столбцы с кровлями теремчаты. На створах у зеркального киота писаны две немки девки. Зеркало большое хрустальное четвероугольно, немецкое дело, в ящике деревянном. Обод у зеркала дерево черное, на дереве резаны люди и образинки в травах в золоченых в резных»[2]. Еще более замысловатые по своей отделке

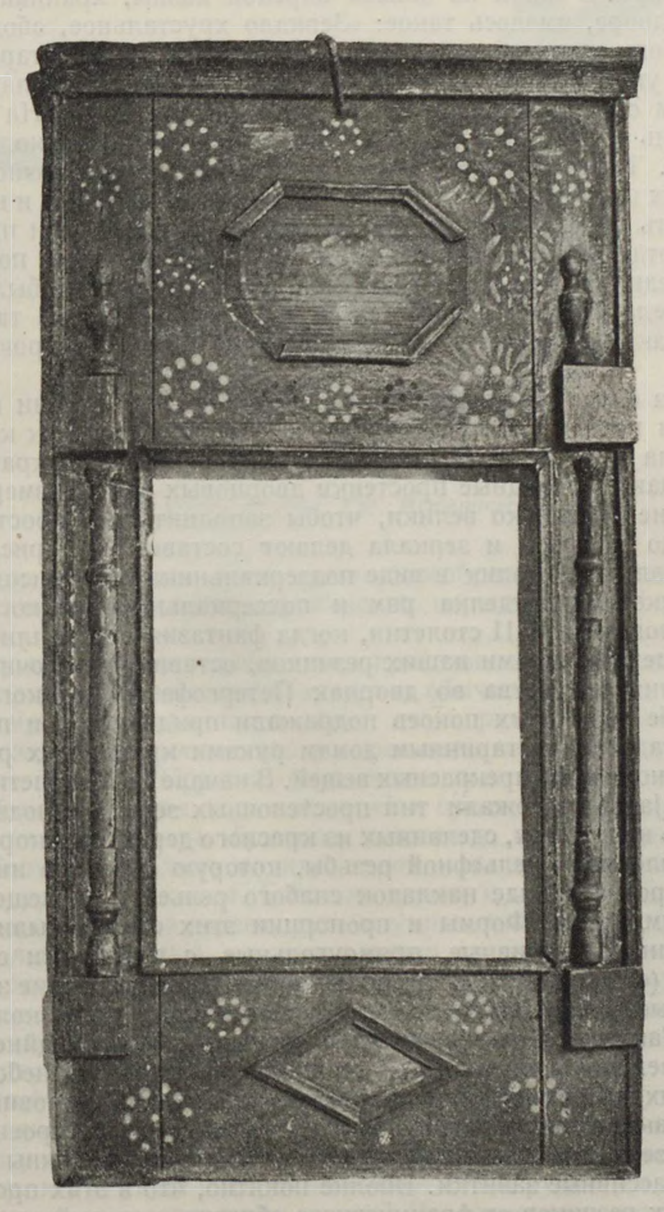
[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 938, л. 13 об.
[2] Там же, Опись Викторова, № 771, лл. 32—39.



213. Рама для зеркала XVII века. Москва. Кустарный музей

были зеркала, предназначенные в подарок персидскому шаху—в «кизыльбашскую отсылку», сделанные в Оружейной палате в 1642 году. «Зеркало большое в ореховом дереве, а к нему сделать станок резной в местах по правую сторону два мужичка, по левую сторону то ж писаны живописным письмом резные и позолочены на красно под зуб. Посторонь травы прорезные ж золочены. В исподи станка травы прорезные золоченые ж, в середине зеркало хрустальное. На верху того станка корона прорезная золоченая. В середине короны зеркало большое хрустальное круглое»[1]. Кроме деревянной

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 7997, лл. 42, 60.

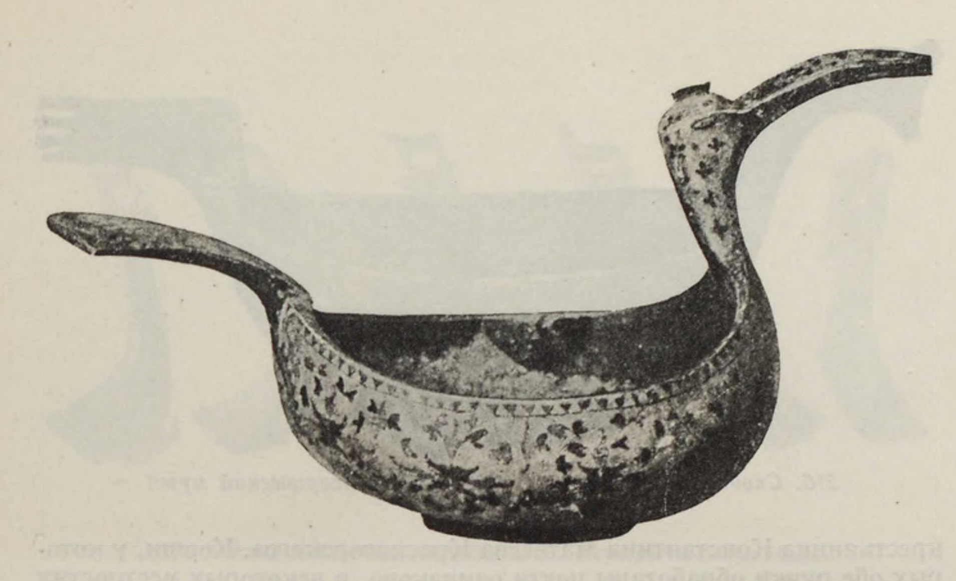


214. Рама для зеркала конца XVIII века. Москва. Кустарный музей

оправы, в большом употреблении были оправы из всевозможных камней и янтаря. В одной из описей царской казны, хранившейся на казенном дворе, имелось такое: «Зеркало хрустальное, обод янтарной, на ободу травы резные костяные, да четыре места янтарные резные, да на углах четыре ж места янтарных меньше тех, гладкие, да на нижнем ободу̂ вверху верблюд, да олень с рогами. На нижнем ободу олень ж да лань. В логалище деревяном, окроено бумагою красною»[1]. Такая отделка зеркал показывает, какое разнообразие было в этих предметах роскоши. Несовершенство выделки и неуменье производить стекла больших размеров в XVII веке были причиной того, что отдельные куски зеркала перебивали тонкими порезками рамки, соединяя их в одно целое или же, если стекло было одно, на него делали толстую массивную раму, украшенную такой же резьбой, какая встречается и на иконостасах стиля «барокко» (см. рис. 213).

Зеркала более крупных размеров появляются в России в XVIII столетии и первое время имеют очень простые рамы, так как величина стекла сама по себе уже кажется достаточным украшением. Они занимают громадные простенки дворцовых зал. Размеры стекла все же не настолько велики, чтобы заполнить все пространство от пола до потолка, и зеркала делают составными, присоединяя к ним небольшой столик в виде подзеркальника или консоли. Особенно роскошная отделка рам и подзеркальников относится ко второй половине XVIII столетия, когда фантазия Растрелли, воплощенная в дереве руками наших резчиков, оставила исключительные произведения искусства во дворцах Петергофа и Царского Села. Этой резьбе дворцовых покоев подражали придворные, и по помещичьим усадьбам и старинным домам руками крепостных резчиков было создано немало прекрасных вещей. В начале XIX столетия стили Empire и Jacob удержали тип простеночных зеркал с подзеркальниками, но в их рамах, сделанных из красного дерева или корельской березы, было мало рельефной резьбы, которую заменяла инкрустация или бронза в виде накладок слабого рельефа, размещенных в строгой симметрии. Формы и пропорции этих стилей были строго архитектурные, массивные, прямоугольные, с редкими и слабыми выступами (см. рис. 214). В это время вошли в употребление зеркала, укрепленные между двух стоек, обработанных в виде колонн на ножках. Такие зеркала назывались «псише» и были крайне разнообразной величины, начиная от стоящих на полу и до небольших, помещаемых на комоде или на туалетном столе. В половине XIX столетия накомодные зеркала обогатились ящиками, устроенными в основании зеркальной подставки. Строгие по линиям колонны превратились в массивные завитки. Вполне понятно, что в этих произведениях наших резчиков от французского образца, который служил им

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 13, л. 240.



215. Ковш-утка. Москва. Гос. Исторический музей

прототипом, оставалось очень мало—своеобразно понимаемые чувство красоты и солидности изменило их первоначальный характер.

П о с у д а. Кроме горшков для приготовления всякого варева, вся остальная посуда в старину делалась обычно из дерева. В XVIII столетии металлическая посуда была очень редка, в обыкновенном быту пользовались исключительно вырезанными из дерева предметами домашнего обихода. Кружки, служившие вместо тарелок для резки мяса, и большие общие чашки для щей и прочего жидкого кушанья, крупные ковши, ендовы, братины, ковшички, ступки, уполовники, плошки большие и малые, солонки и проч.,—все это являлось произведениями русских резчиков. Большие чашки и ковши, выдалбливавшиеся из целого куска дерева, резных украшений не имели, а покрывались только росписью, но сами в целом представляли своего рода скульптурные произведения. Часто по борту их шла надпись, указывавшая имя владельца. На выставке крестьянского искусства 1924 года в Государственном Историческом музее наиболее старинная чашка носила дату 1613 года.

Большой интерес по своим формам представляют крупных размеров ковши, вместимостью чуть ли не в ведро, в которых подавали квас, брагу или домашнее пиво. Наружным видом своим они напоминают утку, нос и хвост которой заменяют собой ручки (см. рис. 215). На одном из этих огромных ковшей Исторического музея изображена славянской вязью в две краски следующая надпись: «Сей ковш села Ильинской пустыни Козьмодемьянского уезда пятитысячника



216. Скобкарь расписной. Москва. Гос. Исторический музей

крестьянина Константина Матвеева Красногорского». Ковши, у которых обе ручки обработаны почти одинаково, в некоторых местностях носят специальное название «скобкаря» (см. рис. 216). Кроме росписи красками, ковши и скобкари иногда слегка обжигались, что придавало вещи красивый темноянтарный тон. Для этого или раскаливали крупные пластины металла и, прикладывая их к поверхности дерева, получали темные контрастные пятна, или же, закрывая некоторые части предмета сырой глиной, остальные подвергали действию огня. Выжигания иглой, вошедшего в обиход в 90-х годах XIX столетия и достаточно надоевшего своей мизерностью и дешевизной, тогда не знали. Очень крупного размера чашки и ковши обычно делались в Нижегородской и Костромской губерниях, которые и до последнего времени являются центром производства деревянной посуды. Ею занимаются в Семеновском, Балахнинском и Городецком уездах Нижегородской губ., а также в ближайших районах Костромской губ., в Макарьевском, Варнавинском и Ветлужском.

Непосредственно из больших ковшей и скобкарей никогда не пили, а черпали из них маленькими ковшичками, имевшими высокую ручку с крючком, всю покрытую богатой резьбой, которая так разнообразна, что остается только удивляться фантазии наших резчиков. За редкими исключениями, ручки эти оканчиваются фигуркой конька во всевозможных положениях, то спокойно стоящего, то идущего иноходью, то поднявшегося на дыбы. Иногда попадаются завершения в виде какой-нибудь фигурной шишки или уточки (см. рис. 217). Все ручки обязательно снабжаются круглыми сквозными отверстиями для пальцев и крючком, который поддерживает на борту большого ковша маленький ковшичек.

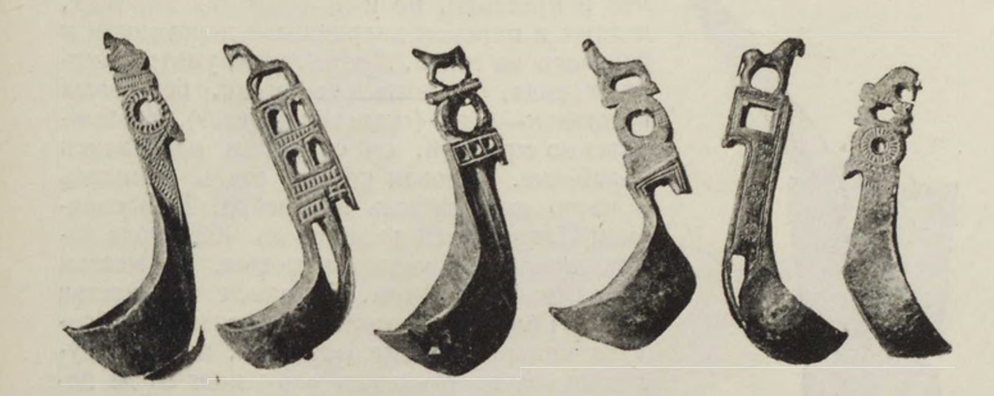
Западная сервировка стола появляется в обиходе только уже в петербургском периоде нашей истории. До того же времени бóльшая



217.



218. Резная ст... Истори...



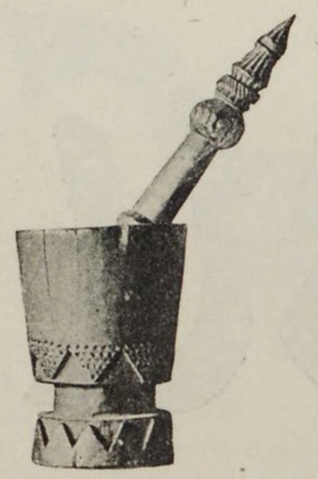
217. Резные ковшички. Москва. Гос. Исторический музей



218. Резная ступка. Москва. Гос. Исторический музей



219. Резная ступка. Москва. Гос. Исторический музей



220. Резная ступка. Коллекция П. И. Щукина

часть посуды, не только у простых обывателей и крестьян, но и в боярских хоромах, и даже в царском дворце была деревянная и делалась из липы. Кроме липы, употреблялся, правда, сравнительно редко, березовый выплавок—«кап» («каповое дерево»). Необыкновенно крепкий, он с трудом поддавался обработке. Каповая посуда очень ценилась и часто оправлялась в серебро. В московской Патриаршей ризнице до 1639 года сохранялись «два ковша каповых, по местам обложены серебром». В описи имущества князя Голицына упоминается «чаша да братина каповые» в селе Братцеве, а в селе Булатникове не отыскали «дву ковшей да достакана каповых»[1]. В XVIII столетии особенно были распространены кубки из скорлупы кокосового ореха, украшенные с трех сторон медальонами в картушах. В медальонах изображались портреты в профиль, вероятно, заимствованные с монет или медалей. Кокос был окован в серебро. Из серебра же делалась и высокая ножка, соединяющая самый кубок с поддоном, вырезанным также из кокосового ореха.

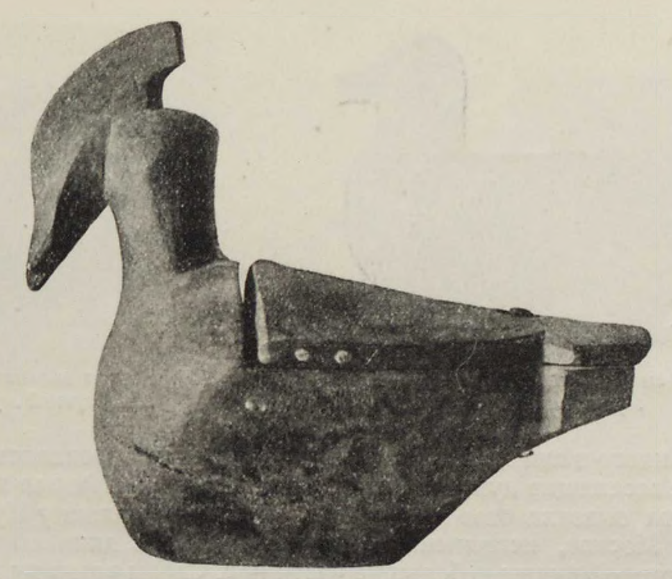
К крупным предметам домашнего обихода надо причислить ступки крайне разнообразной формы и величины. В некоторых из них, самобытных по форме, вся резьба сосредоточена на головке рукоятки пестика. Сама же ступа остается гладкой (см. рис. 218). В других, наоборот, вся поверхность боков самой ступки сплошь заполнена довольно примитивным узором, сильно выделяющимся благодаря своей глубине (см. рис. 219). В третьих, заимствовавших свою форму от металла, сохранены мотивы узора, обычные для дерева, и особенное внимание обращено на украшение пестика, дающего впечатление какого-то скипетра (см. рис. 220). И наконец, в четвертых гладкие и мягкие формы ступки снабжены рядами горизонтальных поясов из перевивающихся лент, прямей и прочих несложных узоров плоской резьбы (см. рис. 221).

Необходимой принадлежностью каждого стола является солонка, над украшением которой много поработали русские резчики, начиная с край-

221. Резная ступка. Москва. Гос. Исторический музей

[1] Дело Шакловитого № 4, связки 133—470. Рукопись Гос. Древлехранилища.





222. Резная солонка из Кирилловского уезда Новгородской губ. Ленинград. Русский музей

не разнообразной формы и кончая многодельными и сложными узорами на ее поверхности. Наиболее простой, лишенной порезок солонкой является находящаяся в коллекциях Русского музея в Ленинграде (см. рис. 222), куда она попала из Кирилловского уезда Новгородской губ. Она представляет собою грубое схематическое

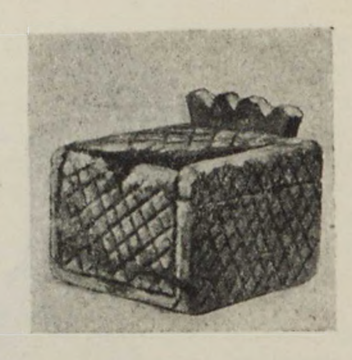


223. Резная солонка. Ленинград. Художественно-промышленный музей

изображение плывущей уточки с крышкой, укрепленной на вертлюге. На солонке из коллекций музея при б. Обществе поощрения художеств в Ленинграде, в виде птички с крошечной головкой и колечком-ручкой у хвоста, имеется более украшений, которые состоят из рядов мелких горизонтальных полос, шевронов, трехугольничков, зубчиков и других мотивов (см. рис. 223). Среди украинской керамики часто попадается фигура барашка, сильно стилизованного и своеобразно



224. *Резная солонка-баран. Москва. Кустарный музей*



225. *Резная солонка. Москва. Кустарный музей*

трактованного в глине. В таком барашке на стол подавалась горилка и другие веселящие душу напитки. Эта украинская форма народного творчества оказала свое очевидное влияние на солонку Кустарного музея в Москве, исполненную в виде барашка с длинной шерстью, из-под которой видны небольшие части ног. Следы влияния керамики особенно заметны в обработке формы головы. Нос барашка напоминает горлышко украинского прототипа (см. рис. 224). В украшении же туловища видны следы великорусских порезок плоской резьбы, которые мы уже видели и на каменной колонке ростовского музея и в других образцах.

Другим солонкам придавались геометрические формы (см. рис. 225). Их делали четырехугольными, шестиугольными, круглыми, всегда с крышкой и высокой задней спинкой, служившей ручкой при передаче солонки. Целый ряд их из коллекций Государственного Исторического музея своим наружным видом напоминает какие-то фантастические троны (см. рис. 226), как в нижнем правом углу таблицы, жбаны или долбленки, как круглая солонка в верхнем ряду с правой же стороны. Все они вырезаны из целого куска дерева и покрыты кругом резьбой. В спинках солонок резьба очень эффектно чередуется с просветами сквозных украшений, придающими ей особую выразительность.

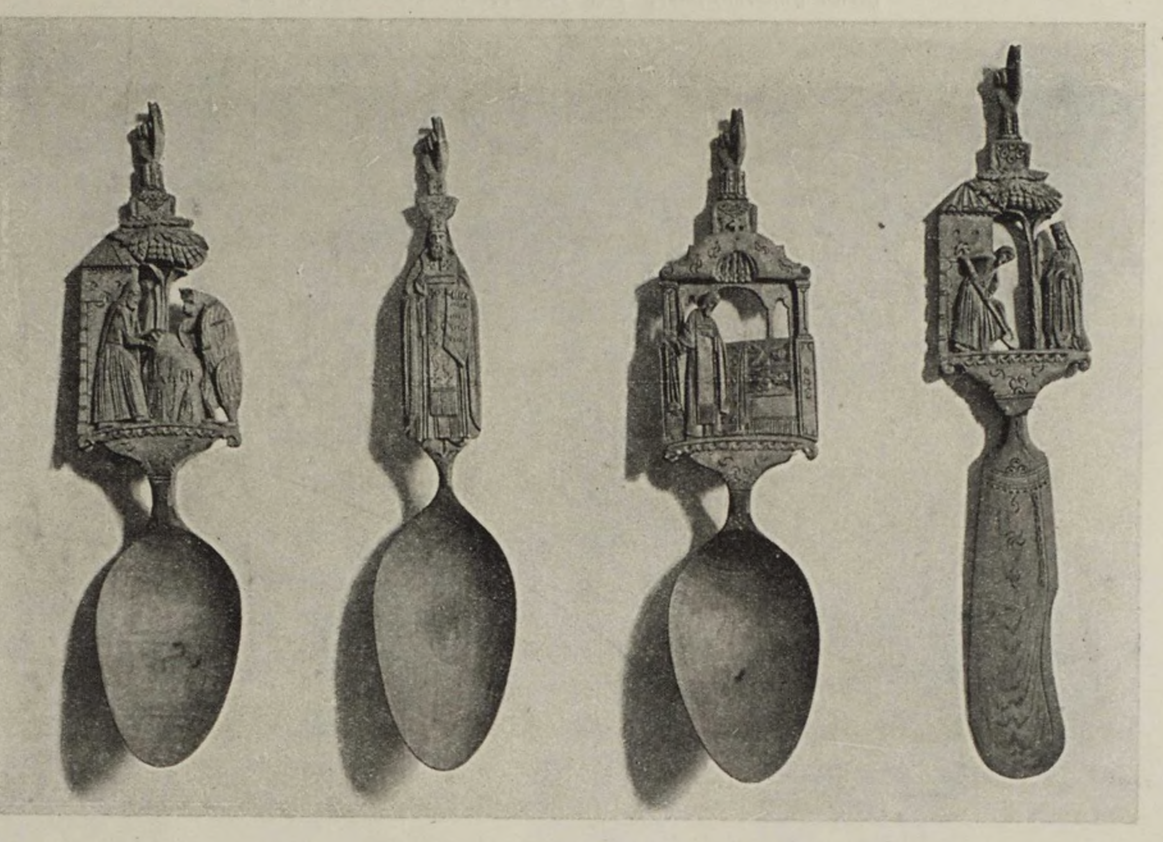
Ложки. Всевозможные ложки, начиная от самых маленьких и кончая крупными уполовниками, постоянно резались и режутся у нас в России. Очень крупным центром ложкарного производства является Семеновский уезд Нижегородской губ. с городом Семеновым, в котором до революции на еженедельные базары окрестными кустарями привозилось ложек до полумиллиона штук [1]. Все эти белые ложки (белье) скупались в городе промышленниками, направлялись в лачильни и красильни, где расписывались и по-

[1] *В. П. Семенов.* Россия, т. I, стр. 149.





226. Резные солонки. Москва. Гос. Исторический музей

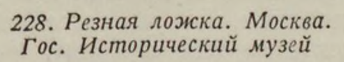


227. Монастырские резные ложки второй половины XIX века. Москва. Кустарный музей

227. Монастырские резные ложки второй половины XIX века. Москва. Кустарный музей







228. Резная ложка. Москва. Гос. Исторический музей

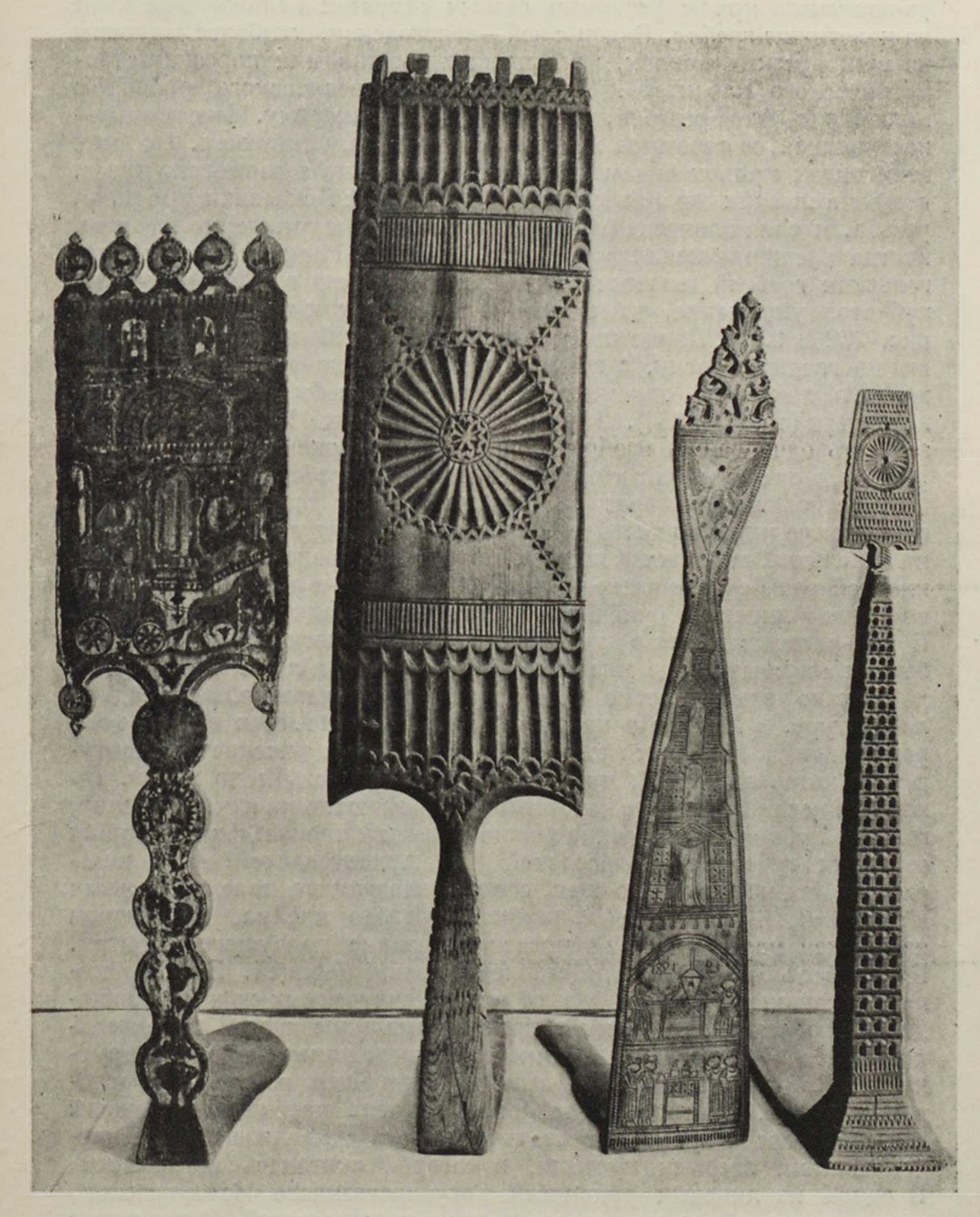
229. Резной рукомойник. Москва. Художественно-промышленный музей

крывались олифой и после закалки в горячих печах в готовом виде поступали в продажу. Некоторая часть их отделывалась особым образом—под «хохломскую окраску», которая придавала им прочность и нарядный вид. Большинство ложек режется из осины, но по особому заказу режут и из березы, клена, корешка и пальмы. За время революции подвоз пальмы прекратился и разнообразие сортов сильно уменьшилось. Кроме семеновских ложек, снабжавших всю

Россию, до революции во многих монастырях продавались ложки, выдаваемые за работу монашествующих и соответственно этому украшенные. Украшения их или живописные или резные. Роспись заключалась в схематическом изображении монастырских зданий на тыльной стороне самого черпака и нескольких цветных полос на ручке. Резные украшения сосредоточивались на ручке, которая или оканчивалась рыбкой или же, что встречалось гораздо чаще, рукой со сложенными для благословения перстами. Особенно богато украшены резьбой были ложки, изготовлявшиеся для продажи в Троице-Сергиевой лавре. Резались они из пальмы, из кипариса и из других пород. Особенным искусством и тонкостью исполнения отличался кустарь-резчик Сергиева посада, старик Хрустачев. Рукоятки его ложек, затейливо и умело скомпонованные, представляли то фигуру самого преподобного, то целые сцены из его жития (см. рис. 227). Близкой по типу к только что рассмотренным стоит ложка Исторического музея с рукояткой, обработанной в виде московского дереволюционного герба, но очень грубой работы (см. рис. 228).

Трудно перечислить все разновидности поделок из дерева в обиходе домашнего хозяйства. Даже рукомойники и колокольчики для коров (см. рис. 254), и те делались иногда из дерева. В коллекциях б. Художественно-промышленного музея хранился прекрасный образец висячего деревянного рукомойника о двух носиках, с деревянной же цепью, вырезанной из одного целого куска дерева вместе с самим рукомойником. Снаружи он был раскрашен масляными красками разных цветов. На нем, кроме отдельных трав, напоминающих по своему характеру детали старинных заставок рукописных книг, имелась надпись, помещенная между двумя цветными поясками ниже носиков. Она исполнена вязью XVII столетия, с красными начальными буквами каждого слова и заключается в следующих словах: «Люби мыться белей, воды не жалей. Будешь бел, как снег» (см. рис. 229). Но такие произведения резного дела редки, и сохранилось их очень мало.

Прялки. Зимними вечерами, когда лучина горела в светцах и население избы занималось различными домашними делами, женщины, сидя по лавкам, пряли вручную на прялках, которые состояли из двух частей—вертикально стоящего «копыла» или «гребня», на котором укреплена была мочка льна или пучек кудели, и горизонтального поддона под него или «донца», на которое садилась пряха во время работы. Прялки делались и из одного куска дерева—из «копеня», т. е. околья с корневищем, и составные—из двух отдельных кусков дерева: гребня и донца. Особенно богато украшены резьбой бывали гребни, при чем их резные украшения и самые пропорции и формы были чрезвычайно разнообразны. На рис. 230 представлены четыре вида русских прялок; из них первая (слева направо) Севе-



230. Резные прялки. Москва. Гос. Исторический музей

ро-двинского края с фигурным резным силуэтом и сложной резьбой на полотнище гребня. Рядом с ней—вологодская, наиболее крупная из всех русских прялок, с сильными примитивными порезками геометрического характера. Третья прялка ярославского района с мелкой скобчатой резьбой, напоминающей гравировку. И четвертая—костромская, со сквозным многоярусным резным стержнем. Во всех этих видах прялок орнамент показывает только поверхность доски, в архангельских же прялках часто встречаются сквозная проемная резьба, и самая лопаска (гребень) более узкой и удлиненной формы, иногда расширяющаяся кверху (см. рис. 231). Нижняя часть архангельских гребней делается точеной, а верх имеет гребневидное или зубчатое украшение, за которое и зацепляют пучек кудели (см. рис. 232 и 233). Донце представляет собой небольшую или совершенно гладкую доску, с гнездом для гребня на одном конце, или же всю покрытую орнаментами плоской резьбы геометрического характера (см. рис. 234). Впрочем, в коллекциях Исторического музея есть одно донце, изображающее фигуру мужика со сложенными руками, в открытый рот которого вставляется гребень.

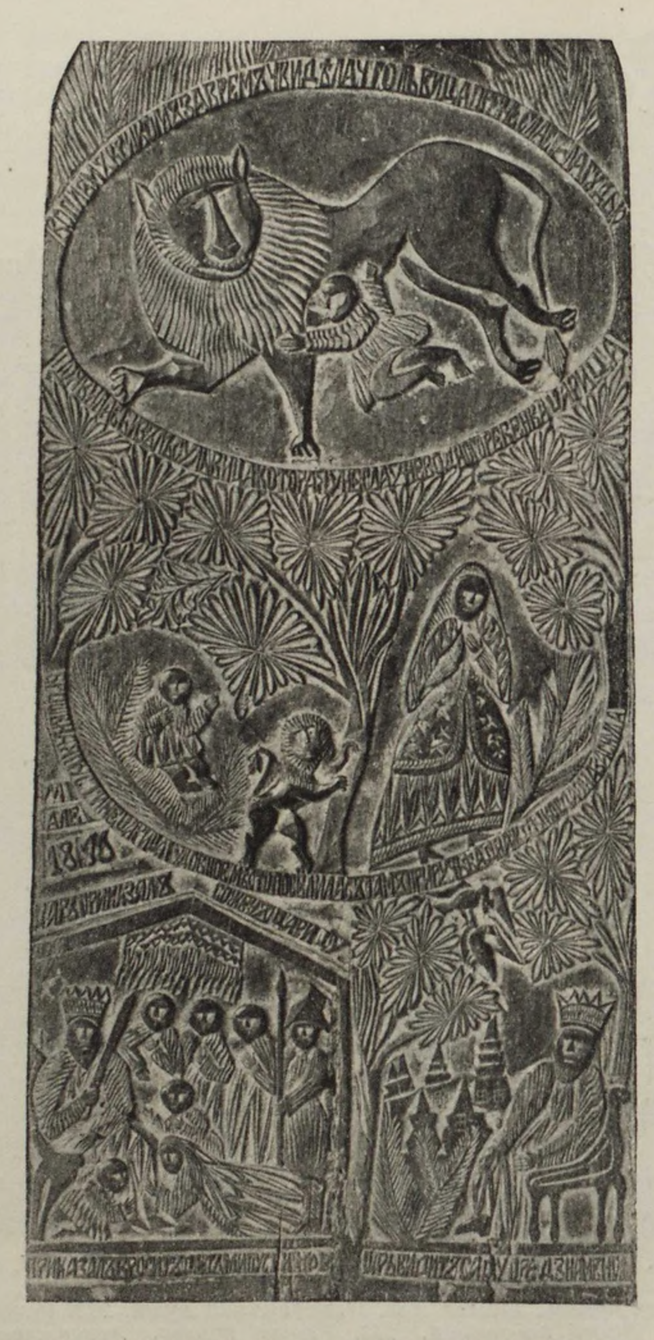
Еще больший интерес представляет донце того же музея, составляющее нижнюю часть швейки, так как имеет у основания стержня небольшой выдвижной ящичек для ниток и иголок. На этом донце плоской резьбой изображена повесть о царице и львице, известная по нашим лицевым рукописям XVII или начала XVIII столетия. В ней рассказывается о жестокосердном царе, изгнавшем жену с ребенком в пустыню, где младенец был вскормлен свирепой львицей.

Начало этой повести надо искать в средневековой западной литературе, в легенде о короле Оттоне. Выполненная в 1816 году резьба донца отличается некоторой сухостью и жесткостью контуров, в которых как бы чувствуется влияние резьбы по кости. По характеру самой резьбы и некоторым деталям костюма, как, например, головной убор царицы, донце можно отнести к произведениям наших северных губерней—Вологодской или Архангельской. Вся история разбита на несколько сцен, сопровождающихся пояснительными надписями, и начинается с нижнего правого клейма, на котором изображен царь, видящий предзнаменование грядущего события. Рядом в особой рамке представлен суд над царицей. Выше, отделенное надписью от двух только что рассмотренных сюжетов, находится изображение царицы в изгнании на фоне густой растительности. Над ним в овальной рамке из надписи помещено самое крупное клеймо с изображением львицы, питающей ребенка. У основания гнезда, в которое вставляется стержень швейки, изображены два зайца среди густой растительности—это символизация населенной дикими зверями пустыни, в которой скиталась изгнанница. В одной из лицевых рукописей Государственного Исторического музея, кроме зайцев, представлена еще и пара медведей. В трактовке того же сюжета на крышке находящегося в нижней части стойки



231. 232. 233. 234.

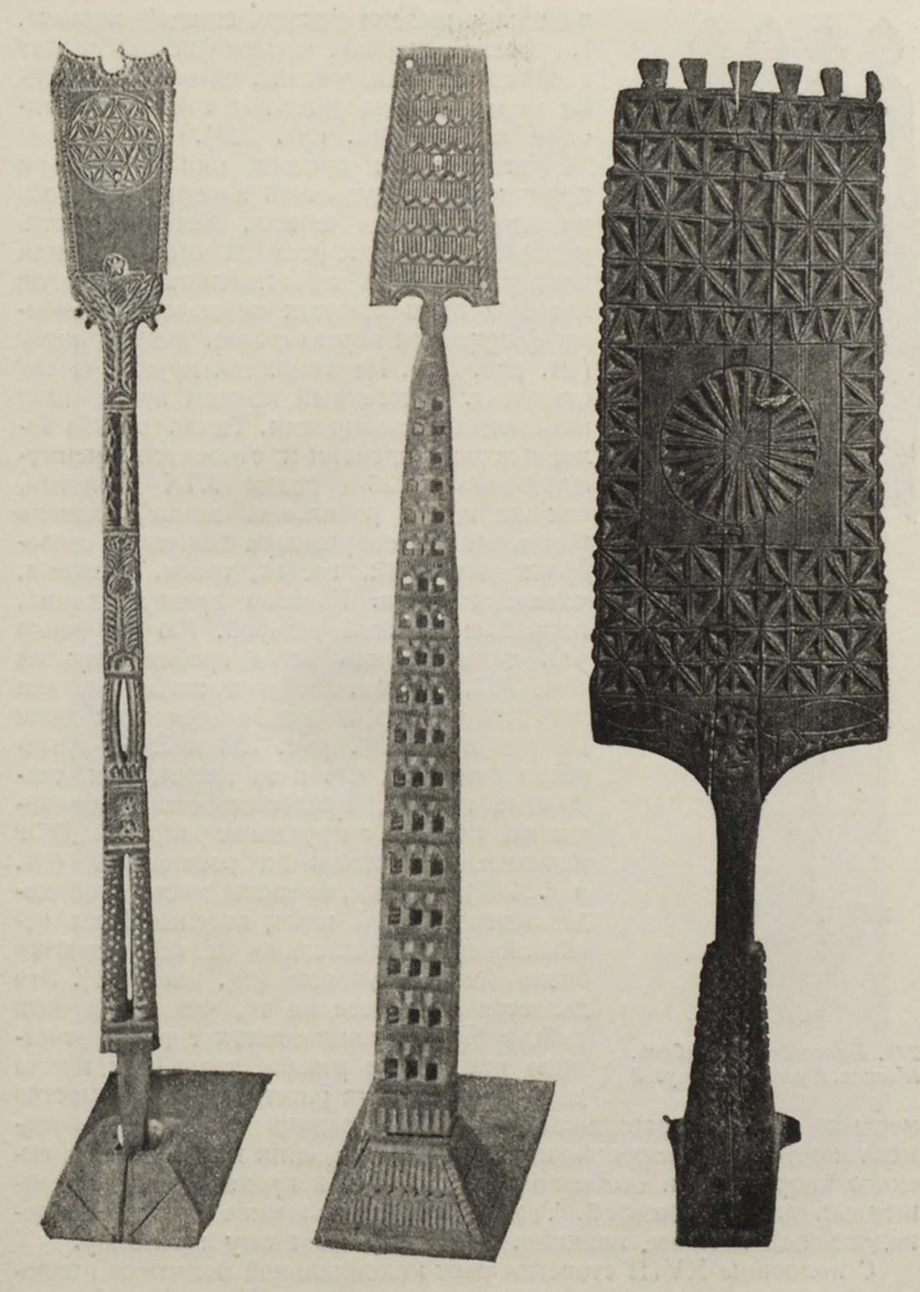
231. Резная прялка. Москва. Гос. Исторический музей. 232. Резная прялка. Новгород. Музей древностей. 233. Резная прялка. Архангельск. Музей. 234. Резное донце. Москва. Гос. Исторический музей



235. Резное донце швейки, с повестью о царице и львице архангельской работы



236. Два



236. Два резных гребня прялок. Москва. Кустарный музей

237. Резной гребень прялки. Москва. Кустарный музей

ящичка вырезана фигура спящей львицы. На точеном стержне четыре фигуры солдат в киверах и длиннополых шинелях с узкими талиями поддерживают точеную балясину швейки (см. рис. 235).

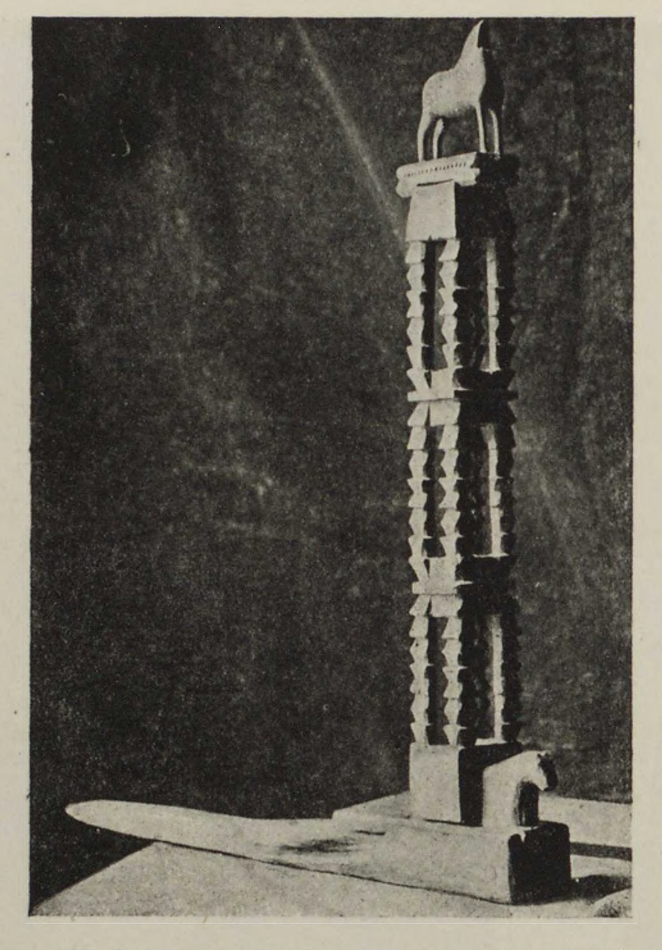


238. Вологодский гребень. Москва. Кустарный музей

Когда донце прялки или швейки с гребнем или подушечкой наверху делалось из одного куска дерева, бо́льшая часть украшений переходила на стержень или стойку, которая представляла сквозную колонку из маленьких окошечек с резными фигурными перехватцами между ними (см. рис. 236). На стержнях других швеек орнамент, нанесенный концом ножа, дает впечатление гравировки. Такая резьба более позднего времени и относится преимущественно к 20-м годам XIX столетия, так же как и расписные донца, сплошь покрытые разнообразными сюжетами с изображением прях, гостей, троек, гулянья, чаепития и пр. Гораздо древнее донца, покрытые плоской резьбой. Ею украшена или только часть всего гребня, как на рис. 237, или же, наоборот, заполнена вся его поверхность, и резьба переходит даже на рукоятку (см. рис. 238 и 239). Интересно отметить, что в то время, как старинные гребни, представляющие декоративные порезки с крупными узорами, дают впечатление только на расстоянии (см. рис. 240), швейки, имевшие место в обиходе почти каждой избы, отделываются необыкновенно тщательно и покрываются очень мелким узором (см. рис. 241). Это делается в расчете на то, что швея при работе близко наклоняется и видит отчетливо все детали резьбы, тогда как пряха держит гребень на расстоянии. Это чувство меры и вполне правильное понимание задачи украшения предмета постоянно сопровождают все произведения нашего крестьянского творчества и особенно ярко заметны в произведениях, украшенных плоской резьбой. Там же, где крестьянское творчество попадало под внешнее влияние, оно изменяло этому принципу.

С половины XVIII столетия рост колониальной политики приводит Францию к непосредственным сношениям с Индией и Китаем, из которых начинается усиленный вывоз художественной продук-

239. Гребни прялок Северного края. Москва. Художественно-промышленный музей

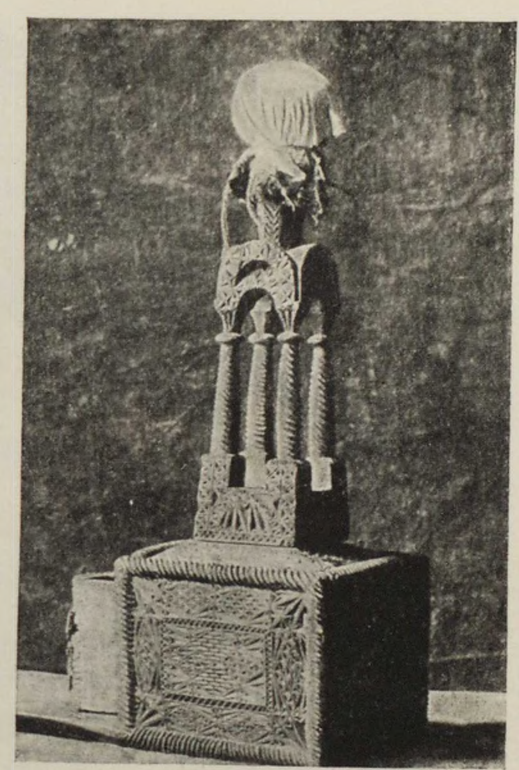


240. Резная прялка. Москва. Кустарный музей

ции—фарфора, бронзы, тканей, вышивок, лакированных изделий, а также животных и птиц—обезьян, попугаев. Увлечение китайщиной и экзотикой усиленно поддерживается во французском обществе фавориткой Людовика XV мадам Помпадур, одной из крупных пайщиц Ост-Индской компании. Это увлечение экзотикой приводит к созданию особого причудливого стиля в домах знати, а затем и купечества, при чем попугаи становятся как бы необходимым предметом украшения богатых покоев. Под непосредственным влиянием французских мод это увлечение экзотическими птицами, появившееся и в России, не замедлило отразиться на нашей народной резьбе. В половине XIX столетия были широко распространены швейки с резным зеленым попугаем на расписанной яркими алыми

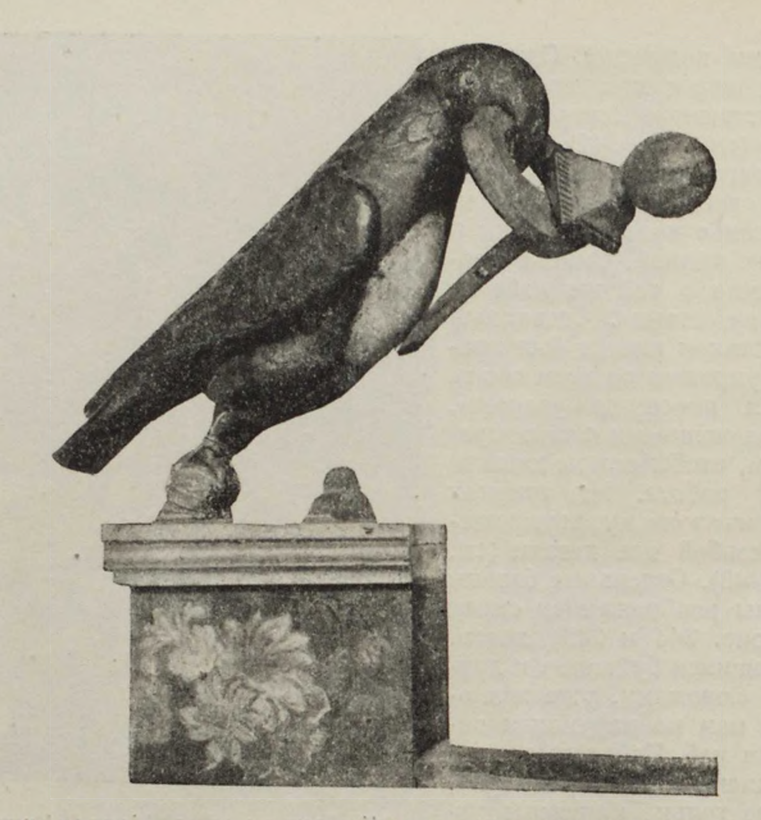
цветами подставке. Одна из таких швеек хранится в Государственном Историческом музее (см. рис. 242).

Приготовленные домашним способом нитки шли на тканье холстов, рядин и других тканей. Тканье происходило в той же избе на ткацком станке. Сделанный дома станок иногда был красиво украшен по всем своим частям плоскими узорами, расположенными с таким расчетом, чтобы они не мешали самой работе. На станках Исторического музея украшены резьбой все детали (см. рис. 243). Отдельные батаны убраны изображением сирен (см. рис. 244 и 245), львов, бодающихся буйволов и другими сюжетами, уже знакомыми нам по наружным порезкам изб. Некоторые части исполнены слабым рельефом, другие только намечены углубленным контуром или пунктиром, и сочетание всех этих родов резьбы на третьих дает красивое и неожиданное впечатление богатого наряда (см. рис. 246 и 247).



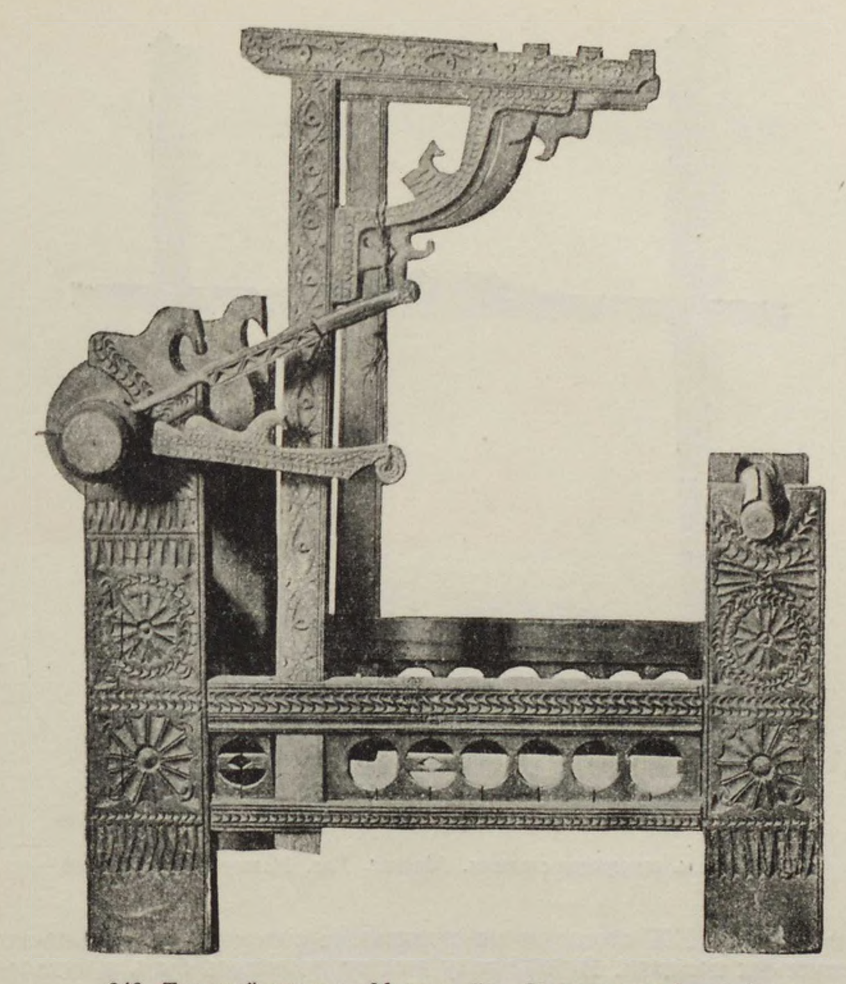
241. Резная швейка. Москва. Кустарный музей

Из других домашних вещей особенно красиво отделывались резьбой вальки и рубели, которыми мыли и катали белье. Первое место по богатству украшений занимали вальки. Резьба на вальках была крайне разнообразна и по сюжетам и по технике исполнения. На них встречаются и изображения двуглавого орла (см. рис. 248), и портрет автора-резчика, и инициалы владелицы, и орнаменты всевозможных видов, начиная от простейших порезок плоской резьбы и кончая крупным, сильно выступающим декоративным рельефом. Самая ручка валька оканчивается узорной шишкой или изображением сжатой в кулак человеческой руки, иногда с перстнями на пальцах. Резьба часто была ярко расписана, и на некоторых экземплярах имелись посвятительные надписи, как на небольшом вальке, хранящемся в московском Кустарном музее. На этом вальке написано: «Я, Иван Иванов Малышов, ково люблю тово и дарю Пелагею Яковлевну». Рубель, в отличие от валька, имеет исподнюю



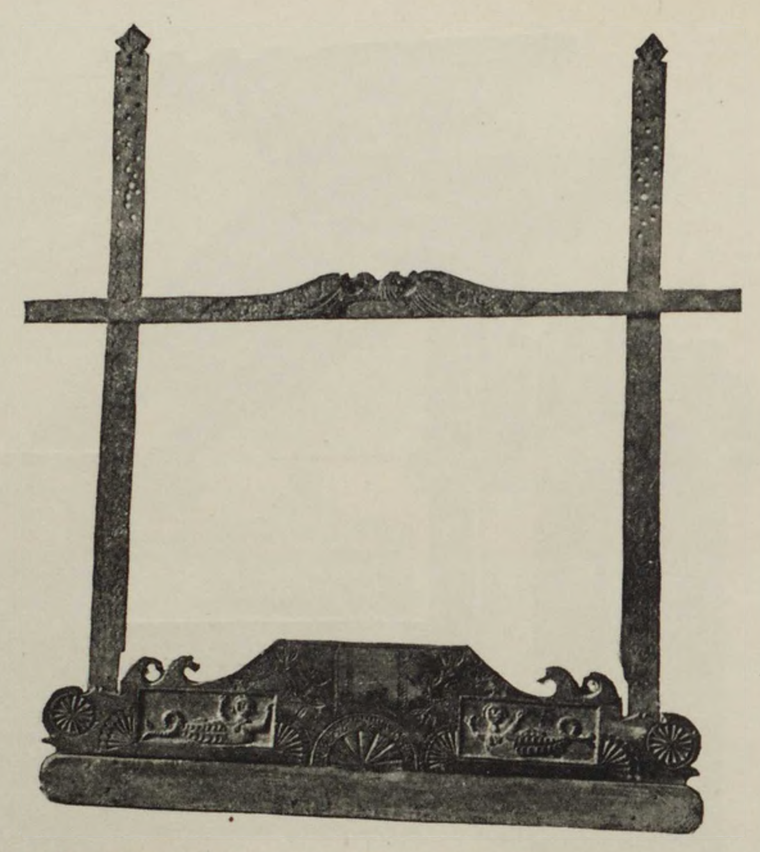
242. Резная швейка с попугаем. Москва. Гос. Исторический музей

сторону не гладкую, а нарезанную рядом горизонтальных валиков, и служит для катания белья. Так как при катании свободной рукой приходится сильно нажимать рубель, на его тыльной стороне никаких рельефных и глубоких узоров не делают, и весь рисунок лишь намечен слегка (см. рис. 249). Большинство вальков и рубелей, хранящихся в наших музеях, относится к XIX столетию, но встречаются и более раннего времени. Один валек— шведской работы—представлен на страницах этой книги как пример для сравнения с подобными же произведениями наших мастеров (см. рис. 250). На его тыльной стороне изображено «грехопадение прародителей», при чем Адам и Ева одеты в национальные шведские костюмы, а у подножия древа познания добра и зла лежат в спокойных позах два льва. На другом вальке (см. рис. 251) видна рука ловкого и умелого резчика. Сюжет резьбы, исполненный слабым рельефом, представляет любопытную композицию. Посредине изображен двуглавый орел, корону которого поддерживают два петровских гренадера. Выше помещены две сирены, очевидно, сим-



243. Ткацкий станок. Москва. Гос. Исторический музей

волизирующие принадлежность этого предмета к водной стихии. Ниже герба расположены две пары геральдических животных. Верхушка и основание украшены птичками в спокойных позах. Большинство же имеет более примитивные украшения, заключающиеся то в круглых розетках, то в скобчатых выемках круглой стамезкой (см. рис. 252 и 253). Современное производство к украшению их уже не прибегает. И если встречаются исключения, то резьба на этих единичных образцах лишь повторяет старые узоры геометрического и животного орнамента. Такая тождественность рисунков, а также и самых приемов резьбы, прямо поразительны. Как будто между эпохой старых вальков и крестьянским творче-

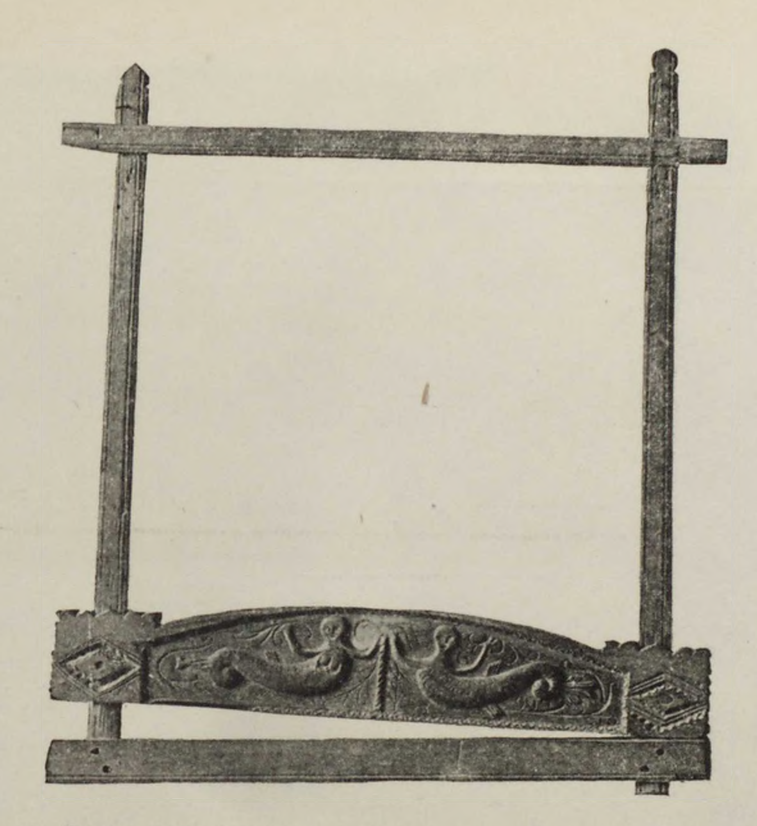


244. Деталь ткацкого станка. Москва. Гос. Исторический музей

ством начала XX столетия не произошло никаких социально-экономических перемен. В 1912 году автору пришлось быть в отдаленном от железной дороги погосте Псковской губ.—Туры, Покровское тож,—и там увидеть любопытный рубель с примитивным рисунком, изображающим архаических лошадок, круги с шестилистными розетками и другими деталями древнерусской резьбы. На вопрос, откуда взялась такая интересная старинная вещь, дочь хозяина ответила: «Да это тятька ныне зимой резал. Делать было нечего, он гвоздем да ножом и наковырял».

Деревенский резчик до сих пор творит свой узор почти так же, как и далекий его предшественник. В этом сказывается типичная для старой деревни устойчивость традиций, изменить которые сумеет только коренная перестройка всего ее хозяйственного и экономического быта. Коллективизация и индустриализация русской деревни, изменяя в основе способы труда и уклад жизни ее,





245. Деталь ткацкого станка. Москва. Гос. Исторический музей



246. Деталь ткацкого станка. Москва. Гос. Исторический музей



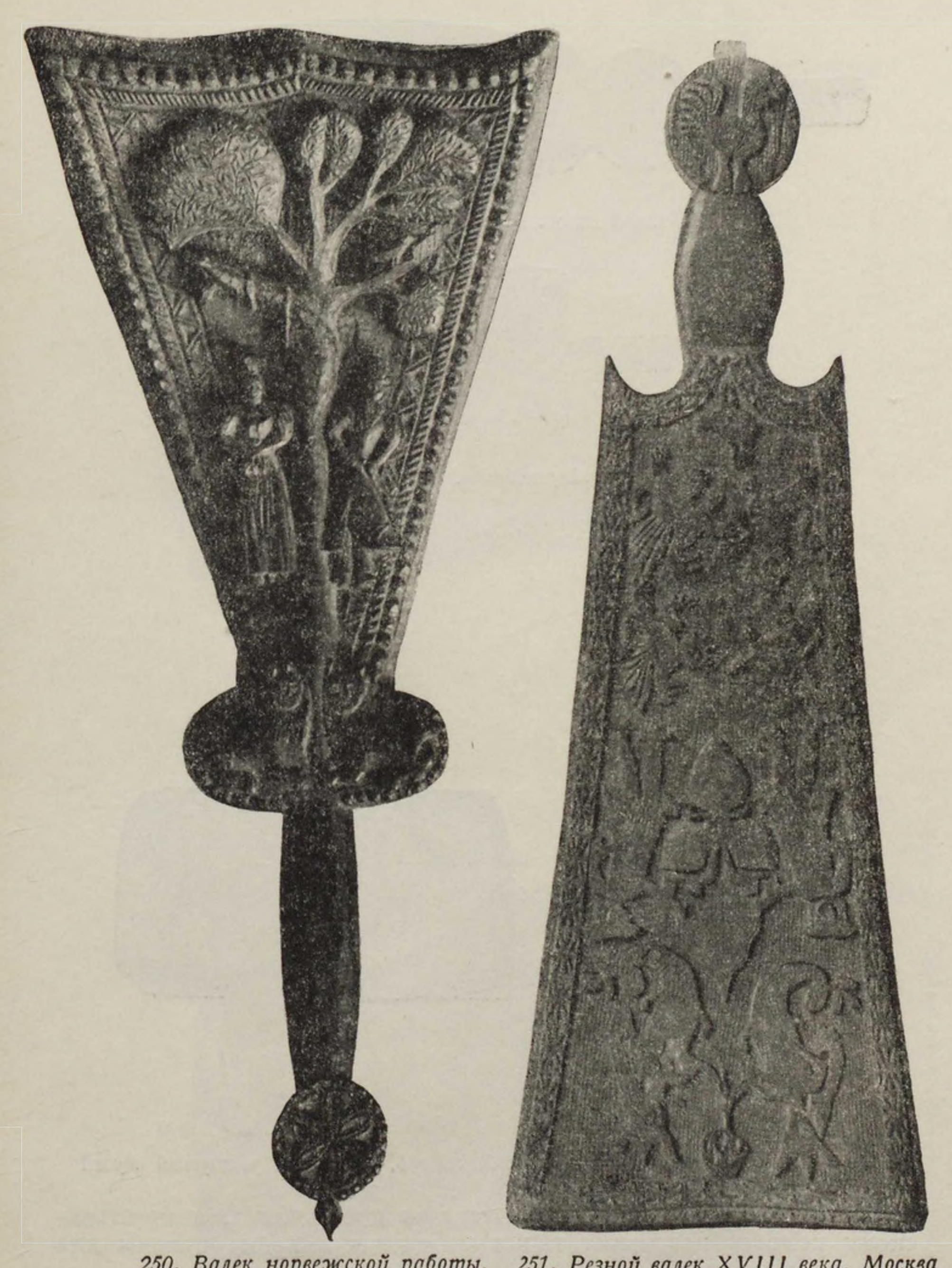
247. Деталь ткацкого станка. Москва. Гос. Исторический музей



248. Вальки. Москва. Гос. Исторический музей



249. Рубель с плоской резьбой. Москва. Кустарный музей



250. Валек норвежской работы. Москва. Гос. Исторический музей

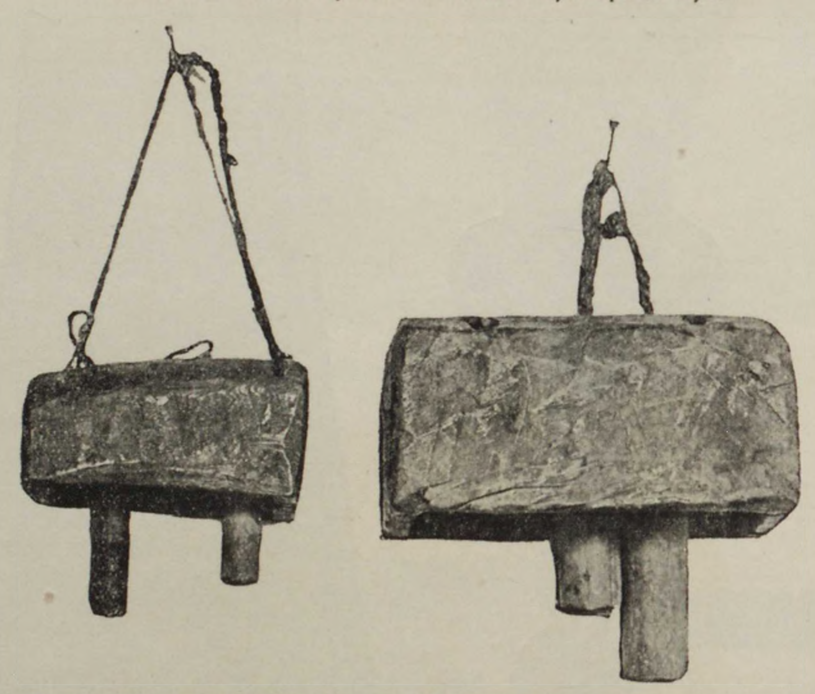
251. Резной валек XVIII века. Москва Гос. Исторический музей



252. Резной валек. Москва. Кустарный музей

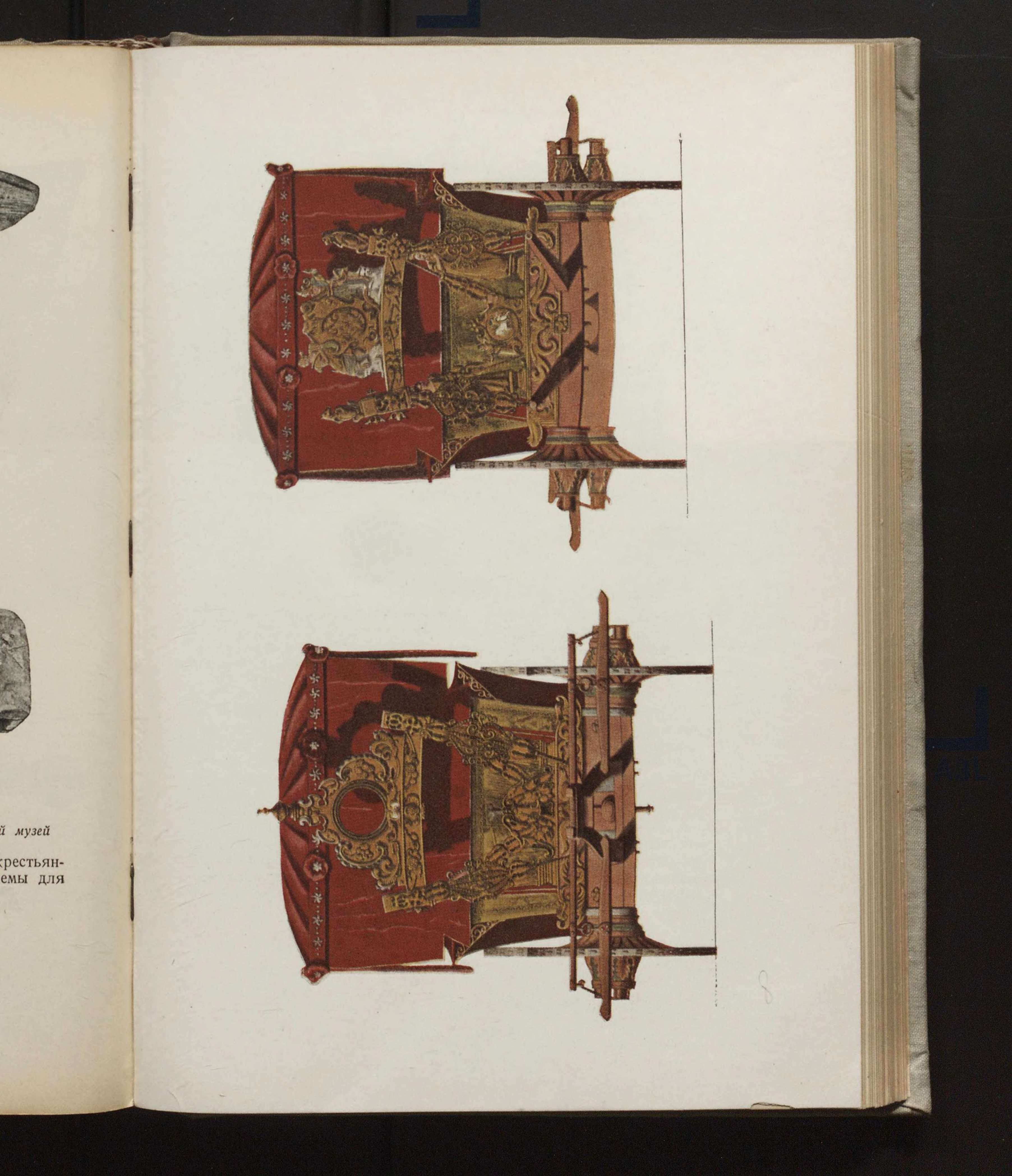


253. Валек с плоской резьбой. Москва. Кустарный музей

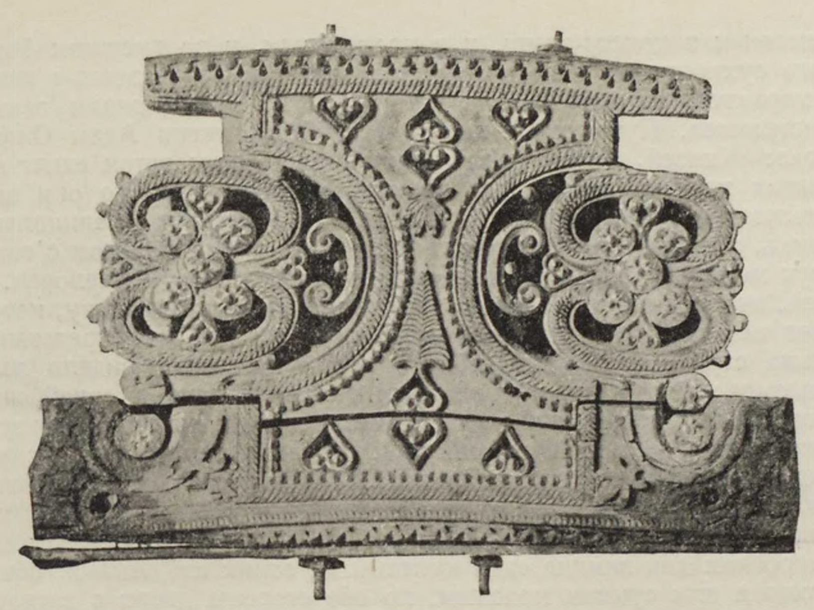


254. Колокольчики для коров, Вологодской губ. Москва. Кустарный музей

изменит и перевоспитает и психологию крестьянина, а крестьянскому резчику подскажет и новые мотивы и новые приемы для решения декоративных задач.







Деталь задней части телеги. Москва. Гос. Исторический музей.

ГЛАВА IX

Резьба на экипажах, морских и речных судах.—Колымаги, кареты и возки.—Крестьянские телеги и сани.—Детские салазки.—Резьба на судах XV—XVI веков.—Барочная или корабельная резьба и ее переход в украшения крестьянского жилища.—Резьба на предметах военного обихода в Московском государстве XVII века.

Во время путешествий по суше и воде средствами передвижения служили летом ладьи и повозки, а зимою сани. У командующих классов феодальной эпохи эти средства передвижения служили вместе с тем способом «показать себя» в более богатом оформлении, поддержать свой престиж как среди равных, так и среди подвластных масс. Для этого в качестве убранства и сухопутных экипажей и водных судов служила резьба, сопровождаемая часто раскраской и позолотой. Украшение резьбой судов и экипажей отнюдь не являлось исключительной особенностью русских феодалов. Подобные же богато украшенные средства передвижения можно найти у целого ряда народов. Несомненно только одно, что особенности климата и своеобразие бытовых условий выработали в России с течением

времени и в конструкции, и в пропорциях, и во внешних формах всего сухопутного и водного транспорта свои собственные каноны и характерные особенности, которые немало поражали заезжих иностранцев. Путешествовавший в XVII столетии Адам Олеарий писал: «Князей, бояр и знатнейших людей жены летом ездят в закрытых каретах, обтянутых красной тафтою, которою они зимой пользуются и на санях. В последних они восседают с великолепием богинь, а впереди у ног их сидит девушка-рабыня. Рядом с санями бегут многие прислужники и рабы, иногда до 30—40 человек. Лошадь, которая тащит такую карету или сани, похожа на ту, которая везет невесту. Она увешана лисьими хвостами, что представляет весьма странный вид. Подобного рода украшения видели мы не только у женщин, но и у знатных вельмож, даже у саней самого великого князя, который иногда, вместо лисьих хвостов, пользуется прекрасными черными соболями» [1]. Добавлением к этому служит свидетельство русского эмигранта XVII века, Григория Котошихина: «А как ездят молитися по монастырям и тогда каптаны и колымаги их бывают закрыты тафтами же. А учинены бывают царице и царевнам для зимние езды каптаны на санях избушками, обшиты бархатом или сукном красным, по обе стороны двери с затворами слюдяными и с завесами тафтяными, а для летние езды колымаги сделаны на рыдванную стать, покрыты сукном же, всходят в них по лестницам, а сделаны бывают кареты висячие на ремнях, и те колымаги и каптаны бывают о дву оглоблях, а дышел не бывает, и лошадей в них запрягают по одной, а потом прибавляют и иные лошади в припряжь» [2]. Возки и колымаги—прообразы современной кареты—в XVII веке окрашивались яркими цветами. В числе прочих вещей, оставшихся после смерти боярина Никиты Ивановича Романова в 1655 году, значилось: «В каменной конюшне возок боярской крашен киноварем, возок и колеса обиты железом. Колымага боярыни Ульяны Федоровны надсвечена разными красками, колеса обиты железом» [3]. На заезжих иностранцев эти декоративные сооружения на колесах или полозьях, ярко и пестро раскрашенные, производили сильное впечатление на узких и кривых улицах деревянной Москвы. Помимо свидетельств Олеария и Рейтенфельса [4], имеется гравюра 1677 года, изображающая выезд царя Алексея Ми-

[1] *Адам Олеарий.* Описание путешествия в Московию, Спб. 1906, стр. 218.
[2] *Г. Котошихин.* О России в царствование Алексея Михайловича, Спб. 1906, стр. 18.
[3] «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1887, кн. III, стр. 5—6.
[4] «Во время церковных торжественных шествий царь идет пешком, верхом он ездит реже, а чаще всего в каретах, которых у него очень много, и присланных из чужих стран, и домашнего изделия (domesticos)... Зимой место кареты заступают сани, обитые отборным собольим мехом» (*Рейтенфельс.* Сказания, ч. II, стр. 7).

хайловича в одной из таких карет [1]. Кроме самодельных карет московской работы, над исполнением которых трудились лучшие мастера Оружейной палаты, на государевом колымажном дворе имелись и привозные заграничные экипажи, среди которых чуть ли не первое место занимала «карета большая английнская», подробно описанная в «Древностях Российского государства» (т. III, стр. 130—140), «карета бархатная» (там же, стр. 143—144) и другие, служившие образцами русским каретникам и резчикам. До какой роскоши доходили в украшении карет в XVII столетии, можно себе представить по свидетельству того же Олеария, который, описывая московский бунт 6 июля 1648 года и разграбление дворца боярина Морозова в Кремле, упоминает, что «между прочими драгоценными вещами они разбили и карету, которая была снаружи и изнутри обита золотой парчей с подкладкой из дорогих соболей; обойки колес и все, что обыкновенно делается из железа, у этой кареты было сделано из толстого серебра» [2]. При Московском дворе имелись помимо «загормистров, которые и кареты оковывают», и специальные мастера каретного дела, как «Панка Яковлев, оклад ему 7 рублев, корму по 10 денег на день» [3]. Они делали кареты, «полукареты», коляски и другие экипажи. Что представляли собою полукареты в XVII столетии, видно из следующего описания: «Верх и стороны обиты кожей черною. Верх рознимается на-двое. Задняя половина кладется на задние столпцы, а под переднюю половину подставливается крюк железной. В карете верх и стороны и подвойные и дверные полы подбиты бархатом алым. По бархату прибиван голун бахрома золотная с гвоздьми медными золочеными. Вверху у того полукоретья круг, на кругу набит репей голуном золотным, по голуну бито гвоздье медное золоченое... по сторонам две окончины круглые слюдяные, в резных золоченых станках. Ящик писан золотом, по нем прибиваны доски черные золоченые. Столпцы передние и задние резные золоченые, на них яблоки золоченые; оттужины и подпорье железные витые с яблоками золочены» [4].

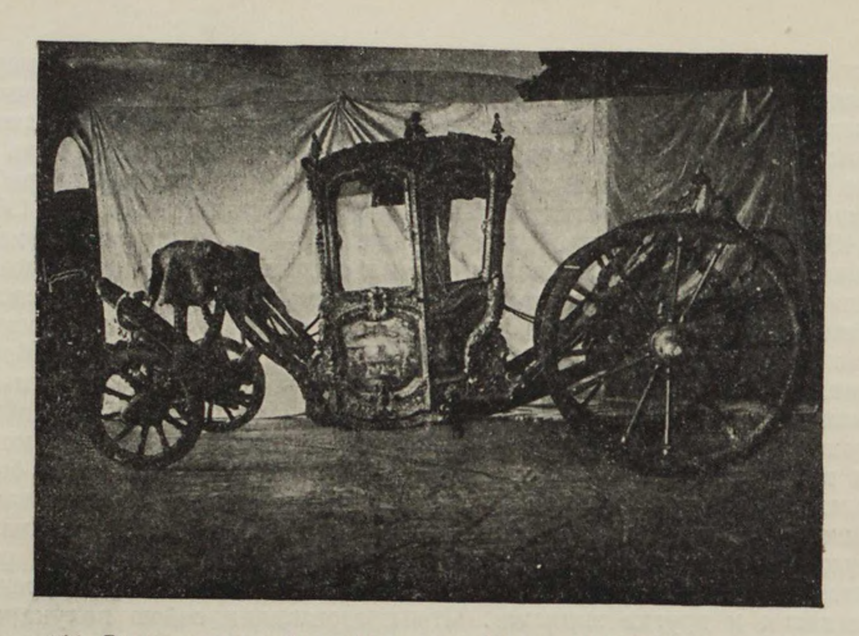
Резьба во всех этих каретах XVII века сосредоточивалась, главным образом, на угловых колонках—«столпцах»—и на различных картушах и гербах, прикреплявшихся на передке и задке кареты. Так как резьба эта была очень ответственной, то над выполнением ее всегда работали первоклассные мастера, вроде заведывавшего романовскими резными мастерскими старца Ипполита и других не менее опытных резчиков. «180 года июля в 14 день делает он [старец Ипполит—*Н. С.*] на дворе боярина Никиты Ивановича

[1] Снимок с одной из шести иллюстраций к запискам голландского посланника Конрада Кленка; был помещен в журнале «Старые годы» 1909 г. июль—сентябрь, стр. 476.

[2] *Адам Олеарий*. Описание путешествия в Московию, Спб. 1906, стр 267.

[3] Архив Оружейной палаты, стб. № 7768, л. 8.

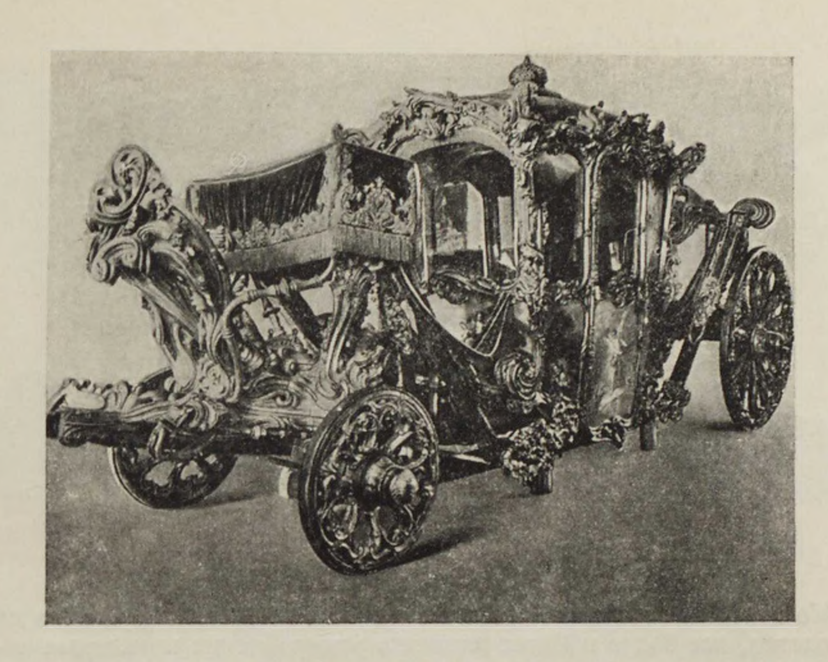
[4] Там же, Опись Викторова, 1022, лл. 389—476.



255. Резная карета Анны Ивановны. Москва. Оружейная палата

Романова к каретному делу режет столбы да гербы» [1]. Затейливо и богато украшенными экипажами московское правительство так гордилось, что нередко дарило ими соседних государей. В Персидской посылке 1663 года, среди множества деревянных резных изделий, вышедших из мастерских Оружейной палаты, фигурировали и две кареты: «а в прошлом 1663 году послано в Персию с послы больше 200 рублев даров: две кареты серебряных, одна позолочена, а к ним по 12 лошадей с прибавочными лошадьми» [2]. Все эти своеобразные типы московских парадных выездов исчезли с перенесением столицы в Санкт-Питер-Бурх. На новом месте усиливается западное влияние, и привоз из-за границы новых, более портативных экипажей, отодвигает в сторону декоративные колымаги допетровской Руси. При Анне Ивановне, может быть, благодаря влиянию Бирона, была установлена «придворная конюшенная, и экипажи придворные всемогущее блистание возымели» [3]. Каретами на западный образец начинают обзаводиться все большие и большие круги придворных, у которых также появляются «богатые позлащенные кареты с точеными стеклами, обитые бархатом с золотыми и серебряными бахромами» [4]. Вместо закрытых при Петре I мастерских

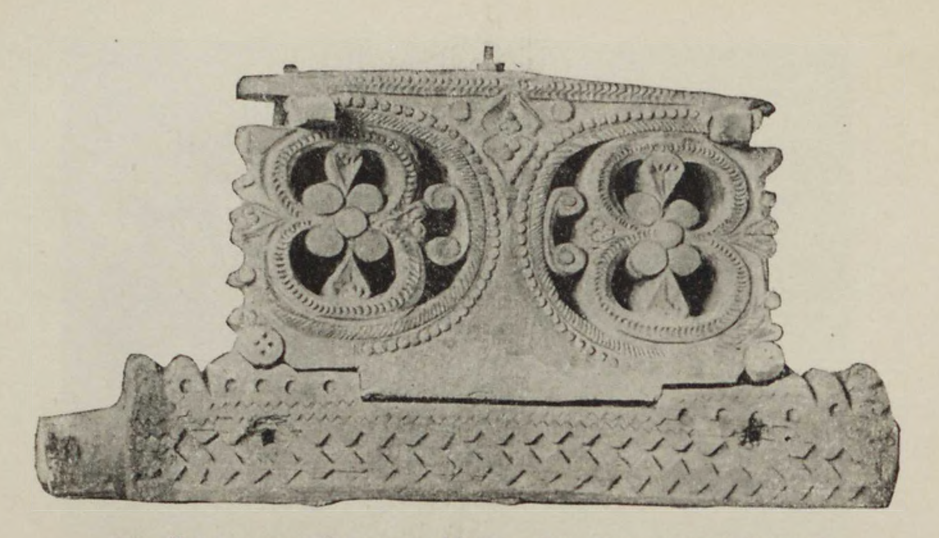
[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 13789, л. 5.
[2] *Г. Котошихин.* О России в царствование Алексея Михайловича, Спб. 1906, стр. 53.
[3] *Кн. М. М. Щербатов.* О повреждении нравов, Лондон 1858, стр. 51.
[4] Там же, стр. 53.



256. Придворная карета Елизаветы Петровны. Москва. Оружейная палата

Оружейной палаты, при Анне Ивановне в 1732 году было повелено набрать из конюшенных волостей до пятидесяти человек в возрасте от двенадцати до пятнадцати лет. Для них была устроена школа под Москвой, в селе Хорошове. Курс учения проходили там, глядя по способностям, в шесть—десять лет, а иногда даже в шестнадцать. «За непонятие науки» некоторых учеников увольняли. Наиболее же способных брали в Санкт-Питер-Бурх для обучения как резному, так и другим различным мастерствам [1]. Эти молодые люди по приезде в Петербург поступали в распоряжение мастеров-иностранцев и, работая вдали от родной старины и сказочного узорочья старой Москвы, делали совершенно новые, необычные для них вещи, в которых было бы напрасно искать какие-нибудь самобытные черты, характерные для московской резьбы XVII столетия. Эти мастера новой выучки глядели на выходившие из-под их резца вещи глазами воспитанного на западных стилях ремесленника, и созданная их руками великолепная дворцовая мебель петербургских дворцов и удивительные кареты XVIII века, представление о которых можно составить по хранящимся в московской Оружейной палате образцам, по своему качеству мало чем отличаются от современных им западных изделий (см. рис. 255).

[1] Архив Оружейной палаты, Опись 61, стр. 122, дело № 45168.

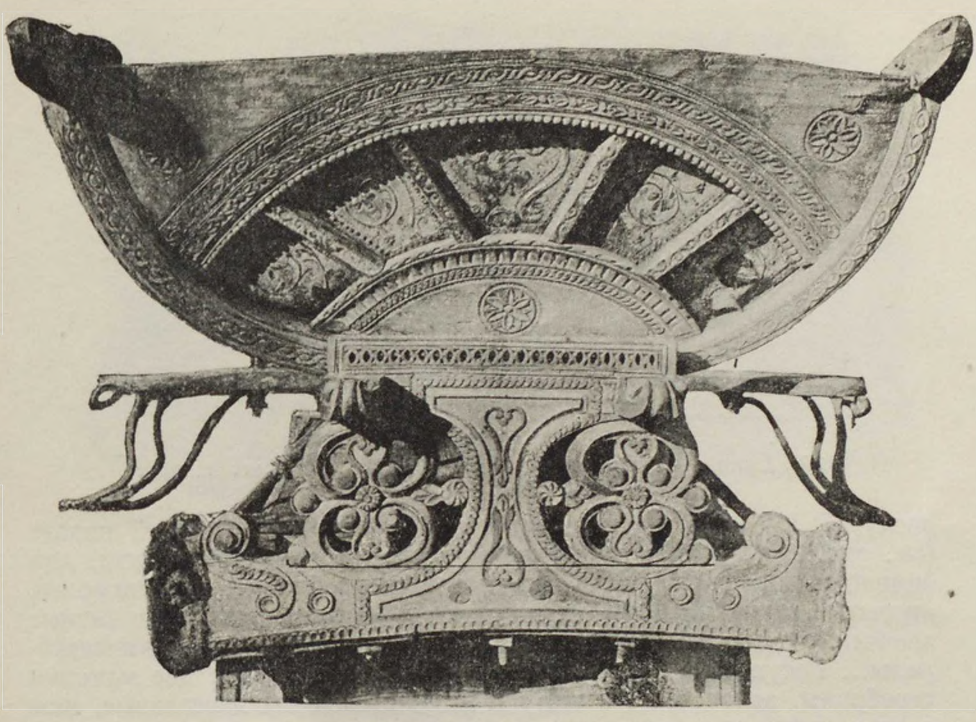


257. Деталь резной телеги. Москва. Гос. Исторический музей

Ко второй половине XVIII века, наряду с каретами русского производства, все более и более входят в употребление привозные из-за границы экипажи. Сплошь покрытые золоченой резьбой и расписанные кистью первоклассных художников (Буше и др.), на высоченных резных колесах, они представляют колоссальные футляры для отдельных персон. Наиболее типичной из них является карета, подаренная Алексеем Разумовским Елизавете Петровне. Она хранится в московской Оружейной палате (см. рис. 256). Эти громоздкие экипажи, запряженные несколькими парами лошадей, могли двигаться только по улицам столицы, для загородных же поездок они были совершенно непригодны из-за собственной тяжести и малопроезжих дорог. Для иногороднего сообщения имелись более простые и легкие экипажи. И хотя задающее тон дворянство продолжает пользоваться каретами, сопровождающая их дворня устраивается в более приспособленных к русским дорогам возках, повозках, санях и кибитках. Приятельница княгини Е. Р. Дашковой, мисс Уильмот, описывая одну из своих поездок по России, говорит: «Кибитки, в которых ехала прислуга, походили на детские колыбели: там были кровати и одеяла, и хотя они были открыты, но теплей и удобнее нашей кареты»[1].

Резные украшения на экипажах не составляли исключительной принадлежности зажиточных классов. Они были очень распространены и в крестьянском быту. И еще совсем недавно довольно обыкновенным явлением были крестьянские телеги и повозки, покрытые резьбой. Их украшения сосредоточивались на передних и задних подушках, т. е. на тех частях над осью, на которых утверждается

[1] «Записки княгини Е. Р. Дашковой», Лондон 1859, стр. 399.

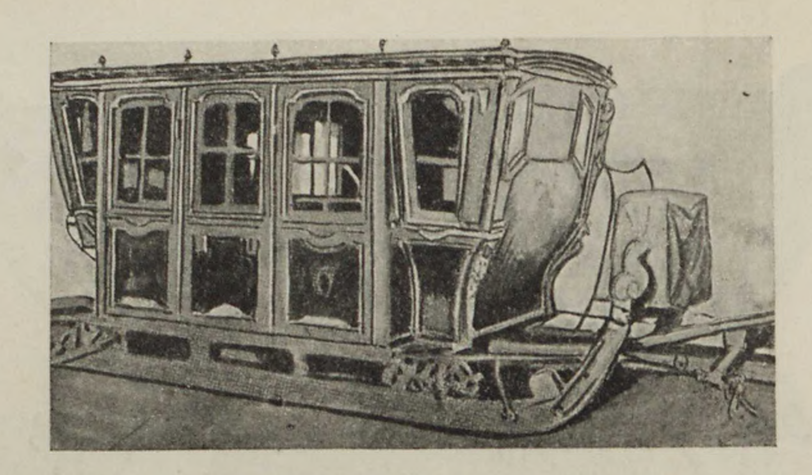


258. Резная телега из Углича

кузов телеги (см. рис. 257). Сделанные из массивных кусков дерева, они должны были быть очень прочны. Покрывающий их узор очень остроумно разрешен. Заполняя площадь подушки, он не уменьшает ее прочности, делая сквозными только те части, на которые нет непосредственного давления (см. рис. на стр. 361). К сожалению, у всех подушек, которые хранятся в Государственном Историческом музее, опилены оси, и они не дают того полного впечатления, которое получается от целой телеги, снятой в Угличе на дворе одного крестьянина, где она до последнего времени обслуживала своего владельца (см. рис. 258). У этой телеги не только подушки, но и весь задок убран красивой резьбой с росписью киноварью и сажей по пожелтевшему от времени лаку дерева.

Для зимы, а в особо торжественных случаях и для лета, в старину служили возки, поставленные на полозья. На санях ездили и летом патриархи и архиереи. Иерусалимский патриарх, приезжавший в Москву для посвящения Филарета в патриархи, ехал в Успенский собор на санях 24 июня; в XVII веке архиереи ездили и в летнее время на санях к обедне[1]. Представление о таких возках можно составить по

[1] *Н. И. Костомаров.* Исторические монографии и исследования, т. XIX, Спб. 1887, стр. 172.

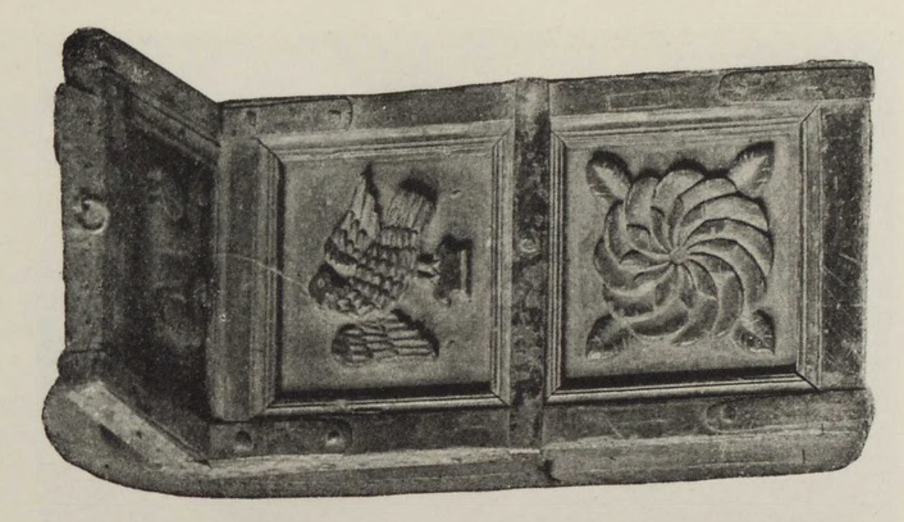


259. Сани-возок Екатерины II. Москва. Оружейная палата

возку XVIII века, хранящемуся в московской Оружейной палате (см. рис. 259). Кроме закрытых экипажей для дальнего пути, для зимней езды по городу в XVII столетии употреблялись еще фигурные открытые сани вроде следующих: «Сани большие выходные резные золоченые с царствы, на китах деревянных резных. Те киты посеребрены... Государево место сделано креслами... на месте две маковки серебряны, золочены. На щиту и назади два орла двоеглавые, меж глав коруны, орлы и коруны деревянные резные золоченые. С лица щит обит бархатом»[1]. В таком же роде в Оружейной палате хранятся фигурные резные сани в виде лебедя, принадлежавшие Екатерине II. Но это единичные образцы подобных затей прошлого времени. На обыкновенных санях никогда никаких порезок не делали. Все их украшение заключалось в ярком и пестром ковре, клавшемся на сиденье так, чтобы часть его свешивалась на задок. Исключение представляют украшенные резьбой детские санки, несколько образцов которых хранится и в Кустарном и в Историческом музеях в Москве (см. рис. 260). В глубоких рамках, на которые разбита вся площадь санок Исторического музея, изображены львы, птицы и розетки, очень похожие на подобные же сюжеты на старинных кафелях XVII века. Раскрашенные по резьбе яркими и пестрыми красками, они должны были давать на белом снегу красивое красочное пятно.

На речных судах также было не мало резных украшений. Еще в половине XIX столетия расшивы, баржи и барки как в Волжском бассейне, так и на северных русских реках, имели на носу и на корме крупные декоративные порезки. Это были сильно поредевшие остатки того богатого «судового наряда», который постепенно исчезал под напором утилитарных задач, выдвигаемых требованиями экономики.

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова, 1022, лл. 478—530.



260. Резные детские санки. Москва. Гос. Исторический музей

Начало судовой резьбы относится к глубокой древности. В старинных песнях и былинах сохранились многочисленные идеализированные описания богатырских кораблей, у которых:

Нос-корма по-туриному,
Бока возведены по-звериному.
На том соколе-корабле
Сделан муравлен чердак.
В чердаке была беседа—дорог рыбий зуб,
Подернута беседа рытым бархатом [1].

На корабле Соловья Будимировича

Еще нос-корма в ем по-звериному,
А как хоботы-то мечет по-змеиному,
Бока выведены в ем да по-туриному...
Еще рубка на корабле была рыбьящата...
А в этой беседке рыбьящатой
Сидел молодец Соловей Будимирович [2].

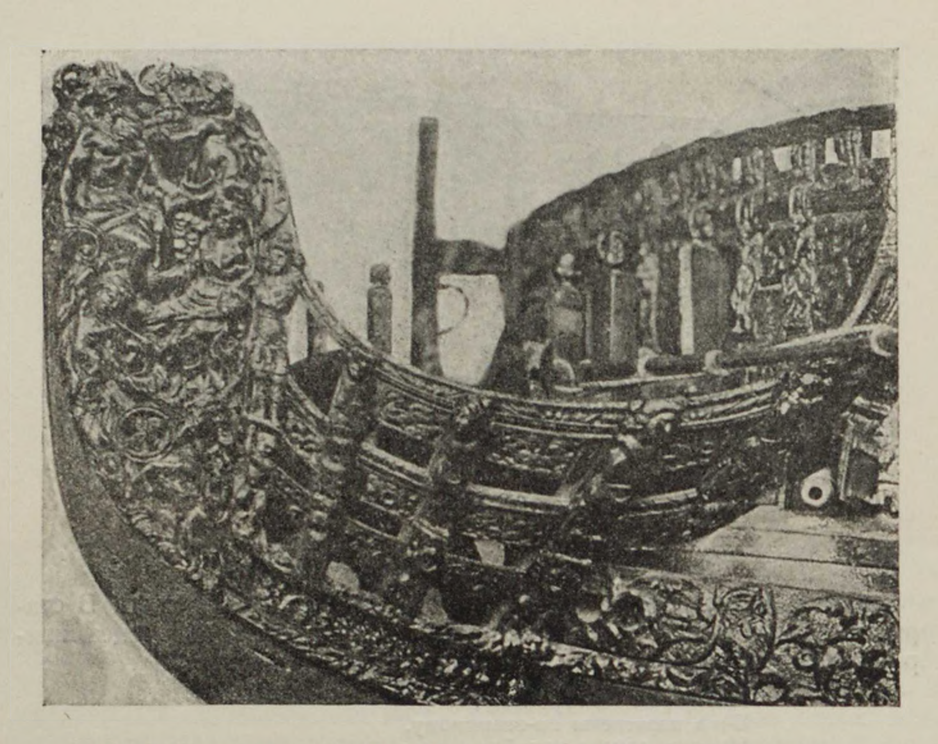
или

Малинькойораблицок;
Да как нос-корма по-звериному,
Да бока ты сведены по-лошадиному,
Да как место глаз было врезано
Да по дорогу, по самоцветному по камешку [3].

[1] «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым», Спб. 1892, стр. 2.

[2] «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», т. 59, стр. 242.

[3] *А. Д. Григорьев.* Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899—1901 гг., М. 1904, т. I, стр. 118. Ср. *Н. С. Тихонравов и В. Ф. Миллер.* Русские былины старой и новой записи, М. 1894, стр. 63.



261. Носовая часть корабля. Деталь резьбы на петровских галерах. Ленинград. Морской музей

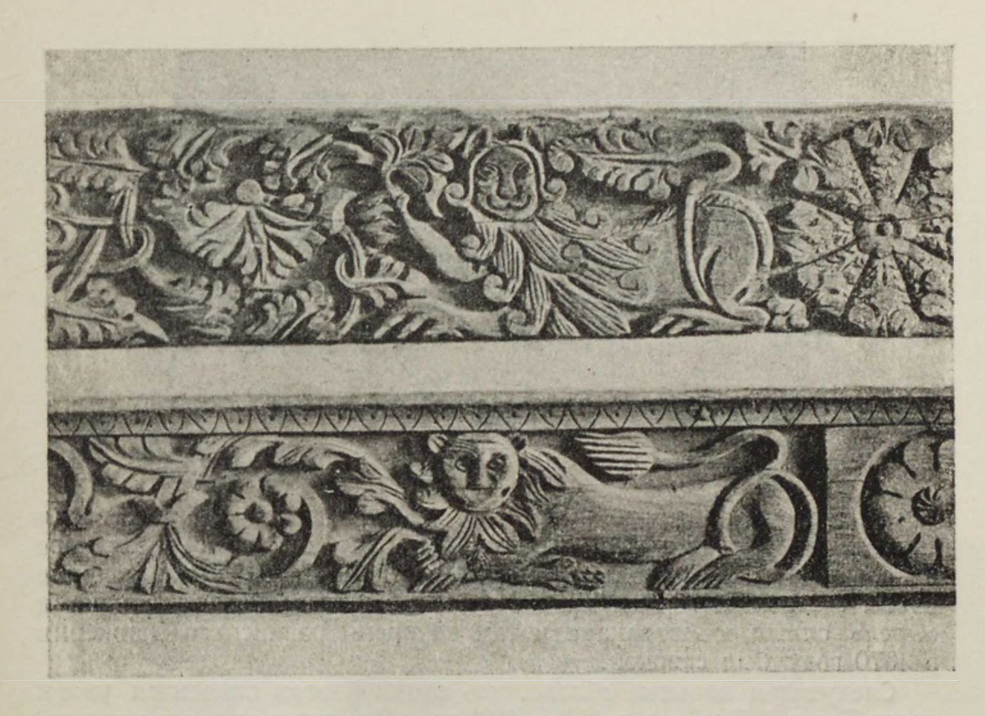


В этом сказочном наряде древнерусских кораблей нетрудно узнать характерные черты украшений норманских судов, когда-то плававших и по русским рекам, так называемых «кораблей викингов»[1], сохранившихся в погребальных курганах Норвегии до нашего времени. Их остатки, найденные во время археологических раскопок и хранящиеся в музеях Христиании, могут дать представление о размерах и вместимости не только норвежских, но и наших судов.

Лучше других сохранившийся корабль викингов имеет пятнадцать метров длины при трех с половиной метрах наибольшей ширины. По изучению местных археологов, он мог вместить от 60 до 80 вооруженных людей.

На всех без исключения «кораблях викингов» имеются фрагменты фантастических резных животных, которыми заканчивались нос и корма, и орнаментальных фризов, сплошной полосой обходивших борта. Такого же рода резными изображениями украшались и

[1] Викинги—скандинавские морские разбойники дохристианской поры.



262. Резные фризы. Москва. Кустарный музей

античные триеры, и византийские хиландии; варианты подобных украшений имелись и на русских судах и во времена норманских разбойников в дохристианскую пору страны и в раннем средневековьи и сохранялись без больших изменений еще и в XVI столетии.

В 1584 году англичанин Джером Гарсей, описывая строившийся в Вологде флот Грозного, особо упоминает о двадцати кораблях с их «удивительной красотой, величиной и странной обделкой» и объясняет, что под странной обделкой он разумеет «изображения львов, драконов, орлов, слонов и единорогов, так отчетливо сделанных и так богато украшенных золотом, серебром, яркой живописью и т. п.»[1]. Впрочем, резные украшения на судах получили широкое распространение не только в одной России: ими были перегружены галеры венецианского, генуэзского, испанского, турецкого и других флотов. После постройки вологодского флота в России был длительный перерыв, и новое строительство кораблей было основано на Оке уже при Алексее Михайловиче. Приглашенными голландскими мастерами

[1] *Джером Гарсей.* Записки о Московии XVI века, Спб. 1909, стр. 44.



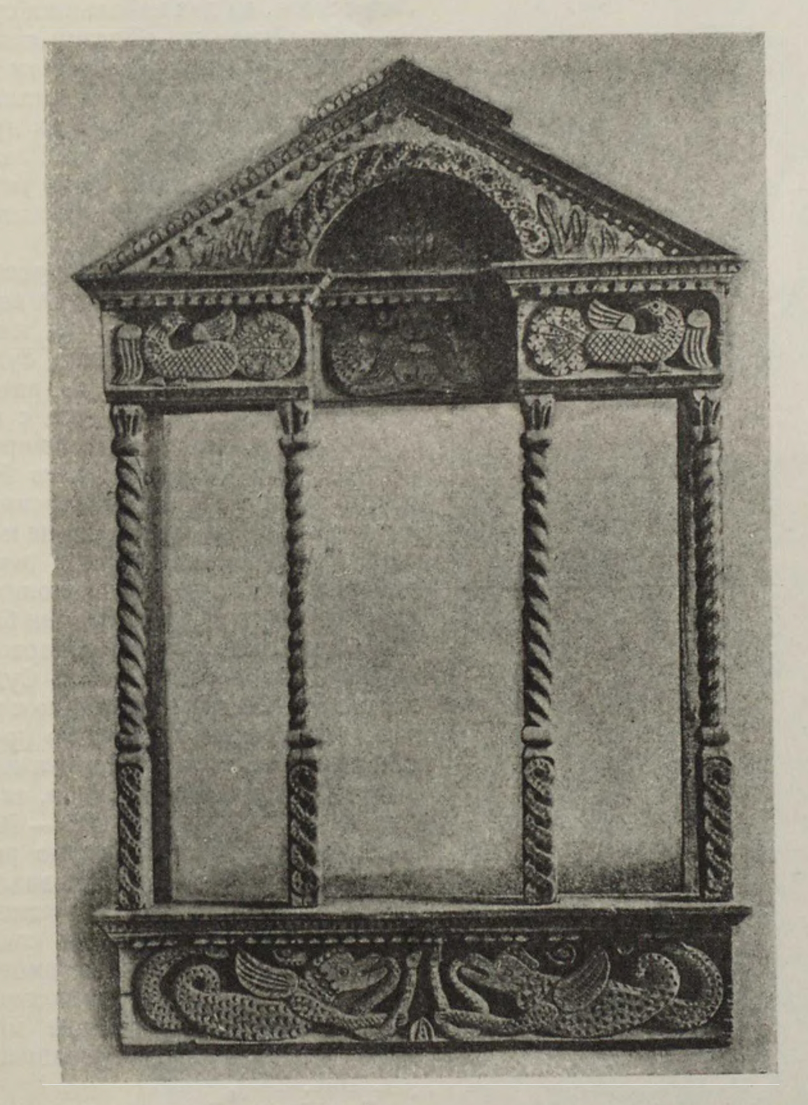
263. Резной лев. Деталь чердачного окна. Москва. Гос. Исторический музей

там был сооружен корабль «Орел», яхта, два шняка и бот со всеми снастями. Постройка всей флотилии происходила при селе Деднове и обошлась в 9 000 рублей, что в переводе на современные золотые рубли составляет свыше 125 000 рублей. Построенный голландцами «Орел» сплыл к Астрахани и там во время разинского движения в 1670 году был сожжен.

Следующая попытка обзавестись своим флотом относится уже к эпохе Петра I. При нем, в 1696—1699 гг. в Воронеже на вновь устроенных верфях начинается интенсивное судовое строительство, в котором принимают участие и резчики московской Оружейной палаты. На моделях петровских судов, хранящихся в Морском музее в Ленинграде (см. рис. 261), можно видеть ту декоративную резьбу, которая когда-то покрывала борта строившихся в эту эпоху кораблей. Резьба здесь была очень крупного размера, широко исполненная, без мелочей. В ее состав входили изображения морских божеств, фигуры крылатых побед, трубящих в рога, или раковины, сирены, тритоны, нереиды и прочие аллегорические фигуры, переплетенные со всевозможными атрибутами и эмблемами военно-морского обихода. Для изготовления всей этой резьбы—и круглой и с высоким рельефом—Петр берет себе в Воронеж почти всех резчиков со всеми их учениками из московской Оружейной палаты, и вчерашние иконостасчики-резчики превращаются в декораторов по крупной судовой резьбе [1]. Кроме Воронежа, резчики посылались и в Архангельск для того же корабельного дела, что видно из челобитной вдовы резчика Филиппова, умершего на работе «в Архангелском городе» [2].

Кроме моделей в Морском музее Ленинграда, от петровского кораблестроения сохранились фрагменты декоративной резьбы с га-

[1] Архив Оружейной палаты, стб. №№ 34365 и 33094.
[2] Там же, стб. № 30280.



264. Чердачное окно с драконами. Москва. Кустарный музей



265. Резная причелина. Коллекция П. И. Щукина

лер, когда-то строившихся на Плещеевом озере, в музее Переславля Залесского, да два небольших судна «Верейка» и «Плезир-яхта», хранившихся в так называемом домике Петра Великого в Астрахани. Эти суда были построены из дуба на казанских верфях в 1722 году. Корма «Плезир-яхты» была украшена резными аллегорическими фигурами [1].

Вся корабельная резьба расписывалась красками, а иногда серебрилась и золотилась (см. цветную таблицу). Украшение судов резьбою продолжалось до введения пара и исчезло вместе с парусными судами сначала с морей, а потом и с рек внутреннего бассейна страны. Украшение военных судов имело большое влияние и на торговый флот; на русских реках до 40-х годов прошлого столетия были в большом употреблении баржи, беляны и другие транспортные суда, украшенные резьбой. Судоходство на Волге процветало с незапамятных времен. Трудно представить себе все разнообразие плававших по этой реке судов, если вспомнить, что еще в 60 — 70-х годах прошлого столетия, до развития пароходства, насчитывалось до двадцати различных типов судов [2]. Все они имели на своих бортах, в носовой и кормовой частях и на мачтах всевозможные резные, расцвеченные красками декоративные украшения (см. рис. 262).

Так как на Волге сталкивались восточные и западные влияния,

[1] «Археологические известия и заметки», М. 1896, № 4.

[2] *Лаптев.* Казанская губерния, 1861, стр. 388—392.



266. *Детали резьбы наружных украшений изб. Москва. Гос. Исторический музей*



267. Барочная резьба «Жар-птица». Москва. Гос. Исторический музей

дававшие особое художественное соединение, то следы его несомненно можно было бы найти в судовом наряде плававших здесь барок, расшив и белян. К сожалению однако ж, если у нас нет недостатка в сведениях о названиях старинных судов, об их вместимости, величине, быстроте хода и прочих утилитарных качествах, то относительно их наряда до нас не дошло ни одного сколько-нибудь подробного описания, кроме нескольких случайных и отрывочных данных. Наибольший интерес, по словам Н. П. Боголюбова, в 60-х годах XIX столетия представляли расшивы: «Эти суда— самые красивые на Волге. Украшения их весьма затейливы. На носу обыкновенно рисуются глаза, либо сирены, либо иные чудовища» [1]. Рисунков, изображающих расшивы и их орнаментацию, почти не осталось, кроме иллюстраций художника Боголюбова и Ф. Васильева. Последние хранятся в библиотеке Академии художеств, и часть их была воспроизведена в VI томе «России» Семенова-Тяньшаньского— «Среднее и Нижнее Поволжье». Мотивы барочных украшений на толстых сосновых досках имеются во многих музеях: в московских Кустарном музее, Историческом музее, Центральном музее народоведения и других (см. рис. 263). Резные доски с барок, которые они украшали, перешли и на береговые постройки, и дома старых водников-лоцманов, приказчиков, капитанов Приволжского края очень часто украшены мотивами, более свойственными водной стихии (см. рис. 264). Барочная резьба на избах стала гораздо

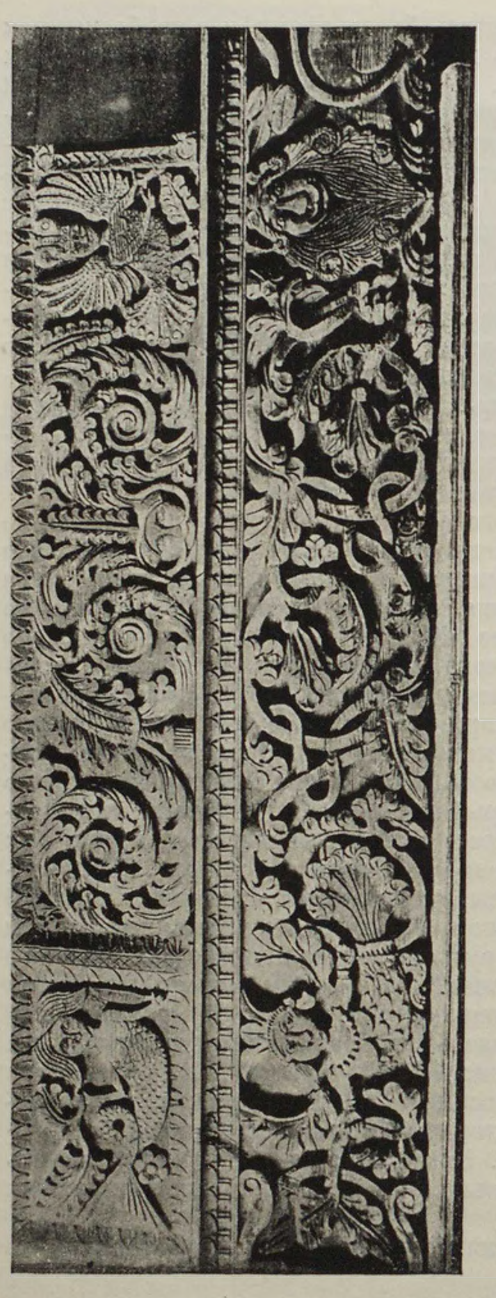
[1] *Н. П. Боголюбов.* Волга от Твери до Астрахани, Спб. 1862; кроме того см. о расшивах еще: *Рагозин.* Волга, т. II, стр. 118; *В. И. Немирович-Данченко.* По Волге, Спб. 1877, стр. 83—84.



беднее, круглые фигуры заменились барельефами, и в изображениях «сирен» на резных досках того же Исторического музея с трудом можно узнать тех волшебниц, которые прельщали своим пением Одиссея (см. рис. 265). Наилучшие образцы этой резьбы встречаются в правобережных деревнях вверх и вниз от Нижнего-Новгорода. В деревнях Кстово, Игрище, Безводное, Великий Враг, Ржавка, Никольское, Кузьминки и других можно видеть прекрасные образцы корабельной резьбы на избах, снабженные датами их постройки, начиная с избы 1815 года, в деревне Ржавка, и кончая 70-ми годами XIX века. Корабельная резьба привилась в деревне. Ее сильные рельефы прекрасно связались с конструкцией постройки, и корабельные резчики, не находя себе работы на судах с тех пор, как там осталась одна раскраска, нашли применение своему труду при украшении вновь строящихся домов. Перекочевывая все дальше и дальше, они разнесли ее мотивы по всей стране. Благодаря этому становится понятным появление в деревне на первый взгляд таких необычных сюжетов, как сирены с рыбами в руках на избах какого-нибудь глухого угла лесной губернии, откуда до судоходной реки десятки, если не сотни верст (см. рис. 266). По словам археолога И. И. Голышева, в таких местах этих сирен крестьяне называют «фараонами», по существующему поверью, что при переходе израильтян через Чермное море потонувшее войско фараона превратилось в существа, имеющие до половины человеческую фигуру, оканчивающуюся рыбьим хвостом [1]. В числе реальных сюжетов, вырезанных на карнизах и фризах старых изб, можно встретить вожака с медведем, коня, петуха и павлина, но изображение льва или уже совершенно фантастические сюжеты, как только что упоминавшаяся сирена, с рыбами и змеями в руках, или жар-птица в распахнувшейся телогрее, с узорными вышитыми рукавами и богатым ожерельем,—безусловно доминируют (см. рис. 267). Часто эти сюжеты для большей выразительности отделяются рамкой от остального узора доски, который состоит из итальянского или римского орнамента, сильно руссифицированного и сдобренного всевозможными жгутами, перевивками, кистями и тому подобными украшениями, очевидно, вводившимися безо всякой определенной идеи, единственно с целью придать изображаемому узору больше пышности и великолепия (см. рис. 268). Кроме крупных орнаментов и отдельных сюжетов, резные доски имели мелкие узоры, составленные из классических «ов» и «киматиев», бывших в большом употреблении в конце XVIII века. Конечно, в них очень мало осталось от классических образцов, и только форма отдаленно напоминает их происхождение.

К числу крупной декоративной резьбы, подобной только что

[1] *И. И. Голышев.* Резьба, 1876; *И. М. Снегирев.* Памятники московских древностей, М. 1842, стр. 39.



268. Резные фризы. Москва. Кустарный музей

рассмотренным образцам, следует отнести еще и целый ряд работ по украшению предметов военного характера. Русские резчики трудились над убранством лафетов или «станков дубовых... с колесы. Станок деревяной весь прорезной позолочен на красно под зуб. У станка ж три крепи по местам позолочены и посеребрены. У того ж станка оправа внизу полосы посеребрены, а гвоздья позолочены. Наверху две полосы и гвоздья ж и закладки все позолочено»[1]. Они делали украшения на прикладах ружей, карабинов и пищалей крайне разнообразного рисунка, как на «винтовальной пищали Левонтьева дела Вяткина», которая имела «станок яблоновый с резными раковины, резаны травки и люди и звери. Среди прикладу орел двоеглавый с корунами. По правую сторону звери дерутца, по левую сторону царьградское видение, скоба и спуск медные золочены... Карабин № 1, ствол красной... станок черный гобоновый на голландское дело, в нем врезываны раковины виницейские на прорез. У прикладу с правой стороны человек борется со львом, а с левой стороны человек на коне колет змею. Меж шу-

Архив Оружейной палаты, стбб. №№ 7157, 7997, л. 40.

рупов против замка человек режет вола, а меж тех местных раковин развод раковинный же, навод серебряной, а меж разводу птицы и листье фряжское»[1]. Все предметы военного характера обыкновенно хранились в Оружейной палате или на пушечном дворе, и узоры, их украшавшие, видели очень немногие, а благодаря этому их влияние на народное творчество ничем не проявилось.

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова 936, стр. 330—369. 381.



Резная группа. Москва. Гос. Исторический музей

ГЛАВА X

Деревянная объемная резьба церковного и гражданского характера.—Западные влияния в XVII веке, вызывавшие ее изменения.—Зарубежные мастера и характер их работ.—Резные иконы и кресты.—Печатные доски для икон, антиминсов и гравюр.—Доски для лубков и для набоек.—Формы для кафелей.—Пряничные доски.—Игрушки.

При обзоре памятников русской резьбы на плоскости мы уже упоминали о начатках скульптуры из дерева, которая на первых порах заключалась в использовании корневища бревна для объемных украшений на гребне крыши старинных построек; говорили также и о первых попытках создать религиозную скульптуру для мольбищ дохристианской эпохи. После введения христианства этот вид объемной резьбы не получил широкого развития в нашей стране. Управлявшие и руководившие новым культом византийские ставленники не очень поощряли этот вид художества, и резные христианские иконы, распятия и отдельные фигуры святых дошли до нас в сравнительно незначительном количестве. Находимые при раскопках, а также уцелевшие в храмах древние иконы и панагии домонгольского периода передают в своих изображениях приемы и стилизацию, свойственные византийскому искусству.

Христианство первых веков, Византия, а затем и православие не очень благоволили к скульптуре, предпочитая ей живопись, и может быть вследствие этого в киевском периоде русского искусства крупные произведения резьбы, так обычные в церквах Западной Европы, встречаются довольно редко. Для раннего периода нашей культуры это может быть объяснено отрицательным отношением к объемным изображениям и со стороны византийского и со стороны восточного искусства, под влиянием которых работали наши резчики. Те античные традиции, в которых были созданы более ранние византийские резные пластинки диптихов, триптихов и других подобных произведений, в это время уже миновали. Перестали делать и те грандиозные по размерам скульптуры, которые еще встречаются в храмах Западной Европы, как колоссальный резной крест в церкви Saint Sernin в Тулузе, по преданию привезенный туда крестоносцами из Византии. По типу и характеру своей резьбы очень близко стоит к нему Новгородский «Чудный крест», а также «Исусов крест»—деревянное распятие XIV века из погоста Никольское, Исусов крест Московской области в 17 километрах от станции Итларь Северных железных дорог. Может быть, нечто подобное было и в храмах приднепровской Руси, но об этом не имеется никаких сведений. Постоянные междоусобия отдельных феодалов и периодическое разграбление взятых ими городов, описаниями которых полны русские летописи, уничтожили памятники культа раннего средневековья [1]. Наружные рельефы некоторых храмов Владимиро-Суздальского периода стоят совершенно особняком, нисколько не отразившись на позднейшем развитии искусства. В Москве как будто их не знали или память о них настолько изгладилась, что появление рельефных изображений в XV веке в виде часов с человеческой фигурой, столь обычных для городов Западной Европы этого времени, произвело сильное впечатление на современников. Об этих часах, носящих на Западе по имени их изобретателя название Jaquemart, летописец того времени повествует: «В лето 6912 князь великий [Василий Дмитриевич, сын Дмитрия Донского—*Н. С.*] замысли часник и постави е на своем дворе за церковью за святым Благовещением. Сий же часник наречется часомерие. На всякий же час ударяет молотом в колокол, размеряя и расчитая часы нощные и дневные; не бо человек ударяше, но человековидно, самозвонно, самодвижно, страннолепно некако, сотворено есть человеческою хитростью, преизмечтано и преухищрено. Мастер же и художник сему беяше некоторый чернец, иже от святые горы пришедый, родом сербин, именем Лазарь. Цена же сему беяше

[1] «...В лето 6711... взят бысть Кыев Рюриком и Ольговичи и всею половецкою землею... и не токмо едино подолие взяша и пожогша ино гору взяша и митрополию святую Софию разграбиша и монастыри вси, и икона одраша, а иные поимаша, и кресты честные и ссуды священные и книгы» («Полное собрание русских летописей», т. I, Спб. 1846. «Лаврентьевская летопись», стр. 176).

вяшьше полувтораста рублев» [1]. Но это удивлявшее москвичей произведение заезжего мастера, носившее к тому же вероятно западный характер, не сохранилось. Оно погибло во время одного из бесчисленных пожаров, периодически опустошавших Москву, и древнейшим памятником национальной скульптуры является крупных размеров барельефное изображение одного из военно-феодальных святых—Георгия Победоносца на коне, поражающего копьем змея [2]. Эта скульптура XV века принадлежит одному русскому зодчему, бывшему до приезда итальянцев в Россию в числе наиболее выдающихся строителей того времени—Василию Дмитриевичу Ермолину (см. рис. 269). С 1462 по 1491 год этот барельеф помещался на Фроловских воротах Кремля, ныне Спасская башня. В 1491 году, при перестройке кремлевских стен и башен итальянцем Петром Саларио, ермолинский барельеф был перенесен в Вознесенский женский монастырь в Кремле. Там в одной из церквей—Михаила Малеина—он и помещался в нише северной стены до сломки монастыря в 1929 году. В технике этого произведения, имеющего в основании 3,75 метра, чувствуются приемы фряжской деревянной резьбы, скованной к тому же желанием сохранить возможную близость к иконописному подлиннику, служившему вероятным образцом для резчика. Это особенно заметно в трактовке складок одежды и других мелких деталях, передающих в каменной резьбе приемы и способы детальной тушовки иконного письма, совершенно излишней в виду декоративного назначения барельефа. Пестро раскрашенный, на фоне живописного пейзажа, он занял место иконы в храме уже после того, как глаза обитателей Москвы привыкли к нему за время его нахождения на башне. Кроме московского барельефа, из работ Ермолина уцелела еще небольшая скульптура (26,5×19,3 см.) с изображением Одигитрии, сделанная для украшения западной стены старой поварни в Троице-Сергиевой лавре. В этом барельефе также видны все черты «живописного натурализма», свойственные творчеству Ермолина. Скрытый под драгоценным окладом, сооруженным Шереметевым в XVIII веке, он увидел свет только после Октябрьской революции, когда был обнаружен Ю. А. Олсуфьевым[3].

Специально же делать для храма иконы с очень большим рельефом

[1] *И. Е. Забелин.* История города Москвы, стр. 107.

[2] Изображение Георгия Победоносца на коне было до Октябрьской революции гербом города Москвы. Происхождение этого герба связывают с именем основателя Москвы владимирского князя Юрия (Георгия) Долгорукого, который уже в 1147 году имел здесь усадьбу. Она была расположена на крутом берегу при слиянии двух рек—Москвы и Неглинной, на том месте, где теперь стоит Большой кремлевский дворец и Боровицкая башня. Изображение соименного первому хозяину Москвы святого и было взято гербом города.

[3] Более подробно см. *Ю. А. Олсуфьев.* «Второй более или менее достоверный памятник скульптуры руки Василия Дмитриевича Ермолина, русского скульптора и зодчего XV века». Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев 1927.



269. Барельеф,

в это время
подобные про
в допустимос
образа крупн
туарного тип
большое смят
пись. «...Ко
земли, образ
и бысть пско
не бывали, и
поклонение н



269. Барельеф, бывший над Фроловскими (Спасскими) воротами в московском Кремле, работы В. Д. Ермолина, 1462 г.

в это время еще не решались, и попадавшие каким-нибудь путем подобные произведения резного дела возбуждали большое сомнение в допустимости их в обиходе православной церкви. Недаром, когда образа крупного размера Николая Чудотворца и Параскевы статуарного типа в 1540 году попали во Псков, в городе произошло большое смятение, о котором подробно повествует псковская летопись. «...Ко Успеньеву дню привезоша старцы, переходцы с иные земли, образ святого Николы да святую Пятницу на рези в храмцах и бысть псковичем в навеление, что в Пскове такие иконы на рези не бывали, и многие невежливые люди поставиша та за болванное поклонение и бысть в людех молва великая и смятение, и начаша

простая чадь священником говорити, и священники поведоша и о тех иконах к наместникам и дьякам псковским с собора, что бысть в людях великое смятение. И тех старцев с теми иконы святые ко архиепископу послаша в Великий Новгород. И владыка Макарий сам знаменовался тем святым иконам и соборне молебен им пел. И честь им воздал и проводил их сам до судна и велел псковичам у тех старцев те иконы выменяти и велел псковичам святые иконы стречати соборне всем и в который день те иконы было стревати с завтреней» [1]. До нас дошло только одно из этих двух изображений—фигура святого Николая, высотою 1,74 метра, но уже без «храмца», исчезнувшего неизвестно когда. Судя по надписи, статуя была поновлена в XVII столетии псковскими стрельцами и в настоящее время хранится в Псковском музее древностей (см. рис. 270). Иконные храмцы представляют собою глухие с трех сторон стенки с бочечным верхом и резными украшениями на лицевой стороне. В том же псковском Музее имеется еще одно изображение такого же типа, но с сохранившимся храмцом-киотом (см. рис. 271). Из приведенного отрывка летописи видно, какое сомнение возбуждала в умах православных объемная резьба с большим рельефом, дающая впечатление человеческой фигуры. Но сомнение это распространялось только на резные произведения крупного масштаба. Что же касается мелких резных икон, панагий, складней и выносных крестов, где резец как бы заменял на плоскости дерева кисть иконописца, то они и в XV и в более поздние века были обычным явлением. В этой области много работали монахи-резчики, и один из них, казначей Троице-Сергиевой лавры, Амвросий, современник Ермолина, оставил целый ряд своих миниатюрных работ. Сами резчики, подписывая свои произведения (что вообще случалось довольно редко), никогда не употребляли выражение «резан», «вырезан» и т. п. и даже в описях XVI века о резных иконах говорят: «начертано резью», «изображены резью». Это можно проследить с XIV и вплоть до XVIII века, когда о своей работе резчик говорит: «написал икону сию» [2].

Даже там, где скульптурные изображения не имели никакого отношения к религии, к ним относились очень неодобрительно. Когда в 1624 году англичанин Христофор Галловей надстроил над Фроловскими воротами в московском Кремле каменную вышку для больших часов и украсил ее в духе английской готики каменными балясинами, фигурами и статуями, москвичи одели эти статуи в суконные кафтаны, чтобы скрыть их идольскую наружность и при-

[1] «Полное собрание русских летописей», т. V, стр. 303—304. Судя по типу и техническим подробностям, попавшая во Псков фигура Николы, по всей вероятности, является произведением белорусских резчиков XVI века. Она совершенно иного типа, чем все северные статуарные изображения.

[2] О работах Амвросия см. *П. А. Флоренский и Ю. А. Олсуфьев.* Амвросий, троицкий резчик XV века, 1927.



270. Резное изображение Николая чудотворца 1540 года. Псков. Музей



271. Резное изображение Николая чудотворца XVII века. Псков. Музей

дать им вид как бы стрельцов, стоящих на башне. «В 1624 году... сделано было на четыре болвана однорядки суконные. Сукна пошло англинского разного цвету двенадцать аршин, а быть тем болванам на Фроловских воротах»[1]. Еще в 1634 году Олеарий, описывая крест-

[1] *И. Е. Забелин.* История города Москвы, стр. 189.

ный ход, бывший 22 октября, заметил, что «все иконы были живописной работы и ни одной не было резной... Русские не признают резных изображений, говоря, что бог воспретил приготовлять резные, а не живописные, изображения и поклоняться им, поэтому приходится удивляться, что они так высоко почитают резное изображение Николы чудотворца в Москве,—может быть потому, что он, кажется, не из древних, а из новых святых у них»[1].

Но со второй половины XVII века религиозная нетерпимость к рельефным изображениям понемногу исчезает. Почва для этого была подготовлена еще с конца XVI века—сначала благодаря захвату Нарвы в 1558 году и долголетней Ливонской войне, когда усилились сношения с Западной Европой. Наступившая затем крестьянская революция и целый ряд казацких восстаний внесли сильные изменения в устои городской и крестьянской жизни. Шедший на Москву с польскими отрядами и народными массами Лжедимитрий I оставил, по преданию, на своем пути в некоторых церквах и монастырях скульптурные произведения религиозного содержания западного характера, вроде изображения обнаженного и забрызганного кровью Христа—в городе Путивле, в Молчанском печерском монастыре. По окончании междоусобной войны началось расширение границ в сторону Смоленска, Орши, Шклова, Витебска и Вильны. В этом краю польские помещики, в целях идеологического утверждения своей власти над закрепощенными крестьянами, усиленно поощряли постановку на дорогах и перекрестках произведений религиозной скульптуры. Это были отдельные фигуры святых, кресты, небольшие часовенки и целые кальварии[2]. Кроме кальварий, много резных изображений встречалось и в православных храмах этого края. В Белоруссии, где господствующей религией феодально-помещичьего класса была католическая, влияние ее на православие с чисто внешней, обрядовой стороны было очень сильно, и резные иконы, рельефные распятия и даже отдельные фигуры святых встречались там довольно часто. Наибольшее количество деревянных резных изображений сохранилось именно в этом крае.

Очень возможно, что рельефное изображение Николы Можайского получает более широкое распространение уже после окончания так называемой «смуты», так как со второй половины XVII века повторения этого изображения делаются особенно многочисленными, начиная с небольших фигурок, не превышающих 40—50 см, и кончая громадными, более человеческого роста, изваяниями. Их можно было встретить повсюду, и не только в церквах, но и в часовнях,

[1] *Адам Олеарий*. Описание путешествия в Московию, Спб. 1906, кн. I, гл. 13, стр. 53; кн. III, гл. 26, стр. 315.

[2] Кальварией называется резное распятие с предстоящими или без них, орудиями страстей и другими атрибутами, стоящее на высоком пьедестале. Кальварии еще и теперь довольно часто встречаются в Польше, Галиции и Червонной Руси.

на глухих лесных дорогах, как в часовне погоста Нередич-Никольское, Ковровского уезда Владимирской губ.[1] или часовне местечка Самолюбово, Краснинского уезда Смоленской губ. Вероятно, ранее этих произведений было гораздо больше, но время и перемена взглядов в более поздний период уничтожили их. Все же в некоторых городах имеются до сего времени большие резные изображения Николая чудотворца, как в Волоколамске, Можайске[2], Мценске[3], Перемышле[4] и других местах, преимущественно в городах, имевших прямые или косвенные связи с Литвой или—через Новгород—с Прибалтикой. В самой Москве имелись две резные фигуры этого святого. Первая, небольшого размера, около метра вышиной, стояла у входа в часовню на Добрынинской площади, разобранную в 1924 году. Вторая, в величину человеческого роста, была исполнена для собора Николы Гостунского в московском Кремле, разобранного в 1817 году. Перед разрушением собора это изваяние, вместе с другими иконами и церковной утварью, перенесли во вновь устроенную церковь под колокольню Ивана Великого и поставили в особо устроенной нише. Одетое в парчевую фелонь, с кривым серебряным мечом в одной руке и храмом в другой, оно производило внушительное впечатление своим наружным видом. Изваяние это приписывается резцу старца Ипполита. Другим крупным его произведением было громадное резное распятие, сделанное для Воскресенского Новоиерусалимского монастыря и перенесенное оттуда в Москву. В настоящее время оно находится в одной из церквей Большого кремлевского дворца, первоначально же стояло в несколько иной обстановке, входя в состав целой «Голгофы», помещавшейся между двумя дворцовыми церквами Иоанна Белградского и Живоносного источника. В узком проходе между этими церквами, под наблюдением иконописца Оружейной палаты Дорофея Ермолаева Золотарева был устроен алебастровый свод, опиравшийся на колонны, между которыми стояла плащаница. Этот свод, изображавший пещеру, был расписан под мрамор («черепашным аспидом»). Над плащаницей на проволоках висело шестьдесят алебастровых, расписанных «по подобию херувимских лиц, с золочеными крыльями и венцами». Против плащаницы на каменном фундаменте стояло Ипполитово распятие[5]. По свободным сте-

[1] *И. А. Голышев.* Часовня св. Николая близ погоста Нередич-Никольское, 1888.

[2] Относительно резной фигуры Николы Можайского следует заметить, что до помещения ее в городском соборе она с конца XIV века стояла на башне над городскими воротами можайской крепости. Произведенная в 1934 году расчистка этой фигуры Центральными Государственными Реставрационными мастерскими подтвердила принадлежность ее к концу XIV века. В настоящее время она находится в Государственной Третьяковской галлерее.

[3] Наиболее ранним повторением Можайского Николы была сделанная в 1425 году статуя для Мценска—«Никола Омчанский».

[4] Подробное описание перемышльского изваяния было помещено в калужских «Епархиальных известиях» за 1873 г.

[5] Архив Оружейной палаты, стб. № 349.

нам этой Голгофы помещались описаные на полотне картины, изображавшие евангельские события и притчи работы Салтанова и Золотарева. В Голгофе Кремлевского дворца ясно видно влияние тех западных кальварий, которые были так хорошо знакомы старцу Ипполиту и которые не могли не произвести сильного впечатления на участвовавшего в польском походе 1654—1656 гг. царя Алексея Михайловича, пожелавшего иметь при своей дворцовой церкви нечто подобное виденным им зарубежным кальвариям.

Рассматривая круглые фигуры святых и резные распятия XVII века, различаешь как бы два течения в искусстве или две школы, развивавшиеся одновременно: одну—с наклонностью к стилизации, другую—к натурализму. Эти два течения начинают выявляться почти одновременно, с наплывом из-за белорусско-литовского рубежа иноземцев-резчиков белоруссов и поляков, духовных и светских. И те и другие происходили из страны, где волна феодально-католической реакции все более и более захлестывала молодую, только что перед тем самоопределившуются и окрепшую буржуазно-демократическую культуру городов по торговым путям; но у тех и у других, у мастеров-монахов и у мастеров светских, совершенно по-разному складывалось отношение к этой борьбе культур, которой они были и свидетелями и участниками. Белорусский, в большинстве случаев городской или пригородный, монастырь экономически был более связан с городом и его братствами, чем с крупной землевладельческой знатью, склонявшейся к унии и католицизму. В основу монастырского белорусского искусства—иконописи и резьбы—полагались образцы, заимствованные, главным образом, из Византии эпохи ее возрождения XIV и XV веков. В это время византийское общество стремилось противопоставить усиливающемуся натиску со стороны западноевропейских влияний очищение и возрождение своей национальной религии—православия, с помощью возможно большего одухотворения его обрядов и символов, внедрения в них идей старого аскетизма и замены реального изображения идеализированной стилизацией. Эти идеи переносились резчиками духовного звания и их последователями в Москву, где для подобных же антикатолических и антизападнических настроений имелась своя почва среди мелкого дворянства и массового посадского населения—поскольку все возрастающее наше сближение с Западной Европой означало для этих классов только усиление торговой конкуренции, рост дороговизны и налогов. С совершенно иными настроениями переходили к нам светские резчики, которые, обслуживая знать, мало интересовались соответствием или несоответствием заказа национальной идее или православию. Зарубежная польско-литовская знать по своим торговым связям с Германией тяготела к немецкому ренессансу и барокко, с их пышными и роскошными формами, мифологическими сюжетами и отказом от аскетизма. Светские мастера-резчики принесли с собой в Мос-

кву все эти новые течения. Здесь они тоже нашли подходящую почву для их развития в аристократических денежных кругах, среди высшего боярства и купечества, разбогатевшего от торговли с Западной Европой и от общей европеизации московского государственного строя. Сравнивая работы духовных и светских зарубежных резчиков и их московских учеников, особенно в области объемно-скульптурной резьбы XVII века, приходится отметить, что идеалистическое течение первых, ориентировавшееся на вкусы и потребности более широких кругов населения, как более им понятное, сначала имело больший успех, чем тяготение к натурализму со стороны светских резчиков, которое к тому же не очень и поощрялось низшим духовенством.

Работы иноков-белоруссов, Арсения и Ипполита, их учеников, а также примыкавших к этой группе мастеров, выполнялись в строгом соответствии с идеями одухотворенного православия. Фигуры святых имеют спокойный, величавый вид, лица их выражают отрешение от мирских забот и сильно стилизованы, в деталях резьбы нет никаких реальных подробностей, и произведения эти вполне выражают «горнюю жизнь людей, живших в боге». Религиозное чувство, которым были полны иноки-резчики, придавало всем произведениям их резца особое настроение. В работах светских мастеров, бывших учениками иностранцев, всего этого напрасно было бы искать. Иноземные мастера, чуждые религиозному мировоззрению и церковным преданиям, следили в резьбе более за правильностью пропорций человеческого тела и верностью в передаче деталей, заменяя неизъяснимую прелесть иноческих работ, в которых дух преобладал над формой, стремлением к натурализму и к выразительности в чертах. Трудно допустить, чтобы русский резчик, работавший «в Новонемецкой слободе у иноземца Франца Титюля (François Lony Tetullier) на дворе распятия резные» [1], мог резать иначе, чем руководивший его работой мастер-француз. И конечно, работы, выходившие из рук такого резчика, по характеру и технике были иными, чем работы иноков. Вследствие этого одни резные произведения, как плащаница Николо-Улейминского монастыря близ Углича или так называемый «Исусов крест» в Никольском погосте близ станции Итларь и другие, имеют очень много общего с произведениями византийского искусства, пользуясь такими же приемами стилизации, как и в византийском распятии тулузской церкви. Другие же произведения резьбы, в погоне за передачей экспрессии, перешли границы реализма и представляют собою изваяния грубо натуралистического характера. Таково было резное распятие, помещавшееся в полутемном притворе интересной церкви Григория Неокесарийского на Большой Полянке в Москве и в 90-х годах XIX столетия убранное оттуда по распоряжению духовных властей. Резьба его

[1] Архив Оружейной палаты, стб. № 35389.

поражала грубым натурализмом, и фигура распятого была постоянно одета в длинную голубую шелковую рубашку, подпоясанную золотым шнурком.



272. Резная фигура Параскевы Пятницы. Москва. Гос. Исторический музей

Из отдельных изваяний статуарного типа, кроме уже упоминавшейся фигуры Николы Можайского, надо отметить многочисленные изваяния Параскевы Пятницы или святой Пятницы, как ее обычно называют в народе. «В преимущество перед всеми святыми православной церкви, за исключением Николая Чудотворца, сохранился обычай изображать ее в виде изваяния из дерева. Обычай этот несомненно уцелел с тех времен, когда обращение в христианство было большей частью внешним и пользовалось готовыми формами старой веры, более или менее удачно видоизменяя и приспособляя к ним обрядовую часть церковного чина» [1]. Объяснение многочисленности этих статуй можно найти еще и в том, что под покровительство святой Пятницы с давних пор отдавались родники и целебные ключи, и в старинных русских городах и селениях, как Киев, Брянск, посад Сергиевой лавры, Пятницкие церкви почти всегда находятся у воды. В глухих захолустьях над родниками и колодцами, в голубцах и часовнях можно было всегда встретить образ Пятницы. Большинство этих рельефных изображений очень архаического типа, так как образцом им служили те древние изваяния, в которых мастера, не имея достаточной техники, боялись удаляться от плоской резьбы и лишь округляли края вырубленной фигуры, добавляя росписью недостатки резьбы. Подобные изваяния чрезвычайно разнообразны, и как в сравнительно небольшой рельефной иконе из коллекций Исторического музея (см. рис. 272), так и в изображении святой Пятницы из Софийского собора в Великом Новгороде (см. рис. 283) и приемы и постановка фигуры совер-

[1] *В. С. Максимов.* Нечистая, неведомая и крестная сила, стр. 229—230.



273. Николай чудотворец из часовни села Зенина, Московской губ. Москва. Гос. Исторический музей

шенно тождественны и отличаются друг от друга только большим или меньшим умением мастера, а не изменением выработанного типа и характера изображаемого сюжета. По технике и примитивному приему работы к этим фигурам можно отнести и небольшую группу святой Троицы с предстоящими. Вероятно, эта группа попала в Исторический музей из какой-нибудь захолустной деревенской церкви, где она стояла, исполненная усердием одного из доморощенных художников. В ней нехватает уже многих частей и нет изображения святого духа, помещавшегося между двумя средними фигурами (см. рис. на стр. 380). Благодаря широкому общению высших классов с иноземцами, колония которых в Москве увеличивается с каждым годом, а также шедшему из Белоруссии и Польши влиянию барокко и иезуитского стиля, в XVII столетии замечается распространение реалистически исполненных резных фигур, которые более отвечают вкусам этих классов, чем аскетизм и условность иконописных изображений. Эти требования реализма в религиозном искусстве и в резьбе и в живописи, в связи с недостаточной художественной грамотностью мастеров, приводят к появлению натуралистических тенденций, прибегающих к воспроизведению даже отталкивающих подробностей. В погоне за исканиями жизненной правды и выразительности деревянная скульптура в эту эпоху раскрашивается «по подобию», что делает ее совершенно схожей с такого же рода рельефными изображениями в католических храмах. То же самое явление происходит и в письме икон. Против этого направления в религиозном искусстве начинается борьба известной группы консервативно настроенного населения, идеологом которого был протопоп Аввакум [1], горячо протестовавший против религиозных

[1] *Аввакум Петрович* (1620/21—1682)—апостол русского старообрядчества. Был неоднократно в ссылке. В последний раз в 1667 году был сослан в Пустозерский острог, где просидел свыше 14 лет в земляной тюрьме. В 1682 году, по царскому указу, был сожжен вместе с товарищами.

изображений натуралистического характера: «Пишут Спасов образ Еммануила— лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, перси надутые, такоже и у ног бедра толстые— и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли нет при бедре, не написана»[1].

Эти особенности нашей резьбы заметны в поздних изображениях Николы Можайского, хранившихся в «Ратной» церкви имени этого святого в Кашире или в том же Историческом музее, куда оно попало из церкви села Зенина Московского уезда. В этой небольшой, но выразительной фигуре, с мечом в одной руке и храмиком в другой, видно желание резчика придать реализм чертам грозного святого, строго взирающего на молящихся (см. рис. 273). Подобные фигуры, более экспрессивные и менее умело сделанные, имелись в большом количестве в пределах Смоленского края. Помимо церквей, они нередко встречаются в заброшенных часовнях при старых усадьбах. Таково резное распятие с предстоящими в бывшем имении Герчиково-Беклемишево (см. рис. 274) или резная фигура святой Варвары, находившаяся в Троицком женском монастыре в самом Смоленске. Во времена Петра I на деревянную скульптуру было обращено серьезное внимание духовных властей, наконец, увидевших, что в некоторых местах скульптурные изображения начали служить предметами обоготворения. В 1722 году последовало обнародование петровского указа, которым временно прекратилось дальнейшее развитие русской резьбы этого рода. Очень может быть, что одним из толчков, послуживших к появлению этого указа, был эпизод, рассказанный академиком Яковом Штелиным в его книге «Любопытные и достопамятные сказания об императоре Петре Великом» (Спб. 1787). «Во время войны с королем шведским Карлом XII,—повествует Штелин,— Петр Великий беспрестанно переменял место своего пребывания, то там, то здесь, то на сухом пути, то на воде, то при сей, то при оной части своей сухопутной и морской силы обращался. Однажды случилось ему стоять в Польше с одной частью своего войска; там стоял он



274. Мария Магдалина из часовни имения Герчиково, Смоленской губ.

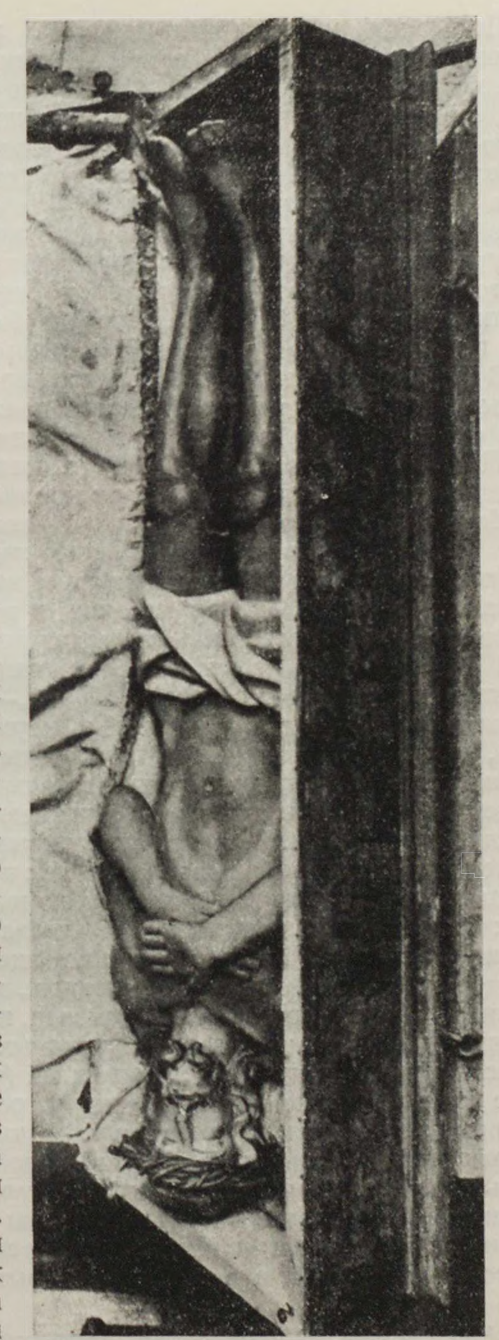
[1] *В. А. Мякотин.* Из истории русского общества, Спб. 1906, стр. 41.

несколько дней в одном городке, где в церкви находился чудотворный образ богоматери, который часто во время службы проливал слезы. Сей кумир был вырезан из дерева, одет в златотканое платье и весьма богато украшен, и недалеко от алтаря был так поставлен, что самый высокий человек рукою едва мог достать до ног его. Петр Великий, который во всех местах, где только проходил, везде спрашивал, нет ли чего достопамятного, получил скорое известие о сем чудотворном кумире, но, как всегда мыслил без предрассуждения, то сия весть возбудила в нем великое сомнение о истине сего плачущего образа. В свидетелях, утверждавших сие чудо, не было недостатка; а что еще более—он был сам тому свидетель, как из любопытства пошел в церковь во время отправления службы. Хотя государь и показал при этом свое удивление, но отнюдь не дал приметить своего намерения; потом в другой раз пришел он в церковь со своею свитою не во время службы. Там велел подать себе лестницу и, заперши дверь, полез к чудотворному кумиру и с ног до головы рассматривал его весьма прилежно. Долго не мог он ничего увидеть, наконец приметил весьма малые дырочки в глазах. Двое духовных той церкви, провожавших его в оную, мысленно уже радовались, что любопытство царя было тщетно и что их чудотворный кумир останется в своей силе, но монарх, привыкший никогда не быть довольным одним наружным видом, а все в точности исследовать, скоро в сих святых отцах переменил мысли, сняв нечаянно большой головной убор с сего мнимого святого кумира и увидев до глаз почти выдолбленную голову, покрытую пустым черепом и наполненную водой, в которой плавали некоторого рода маленькие живые рыбки, кои движением своим колебая воду, принуждали ее выходить по нескольку в малое отверстие глаз. Великодушный монарх по открытии сего обмана, ни слова не говоря, опять покрыл пустую голову, вздел на нее прежний убор и, слезая оттуда, ничего больше не сказал, кроме сих слов: «Вот прямо чудотворный образ». Потом однакож объявил своим весь обман и часто рассказывал сей случай»[1].

Самый же петровский указ, изданный 12 апреля 1722 года, назначая художника Ивана Заруднева иметь надзирательство над живописцами и иконописцами, обратил на себя внимание синода, который, «рассмотрев на конференции с правительствующим сенатом, согласно приговорили: иконное писание, в котором является многая неисправа, исправлять, тщательно писать святые иконы Спасову и пречистые Богородицы и всех святых богоугодников самым добрым мастерством, а резных икон и отливанных не делать и в церквах не употреблять, кроме распятий, искусною резьбою учиненных, и иных некиих штукатурным мастерством устроеных, и на высоких местах поставленных кунштов. А в домах, кроме малых крестов и панагий, искусною ж резьбою деланных, отнюдь никаких |резных и

[1] Гл. 43, стр. 153—155 названной книги.

отливных икон не держать; понеже в греческих и в других православных странах доселе такова оным резным и отливным содержания, кроме помянутых малых искусно состроенных крестов и панагий, не бывало и ныне не обретается. А в Россию сей обычай, что резные неумеренные иконы устроять вшол от иноверных, а наипаче от римлян и от последующих им порубежных нам поляков, которым, яко благочестивой нашей вере несогласным, последовать не подобает и выше означенных резных икон неумеренно устроять не надлежит. Также неприличествует и вместо евангелистов изображать образовательные их животные, как и вместо Христа Спасителя не повелевается изображать агнца» и так далее. По распубликовании указа, проводившегося в жизнь с обычной строгостью петровского времени, в столицах и больших городах в резьбе этого вида наступило затишье, и на первых порах многие резные «неумеренные» изображения были вынесены из церквей. Некоторые из них отправлены в синод, другие убраны в кладовые, как в церкви Михаила архангела во Мценске, где хранился целый ряд изваяний святых. Из кладовых впоследствии одни попали в музеи, как резная плащаница погоста Хворостьево, хранящаяся

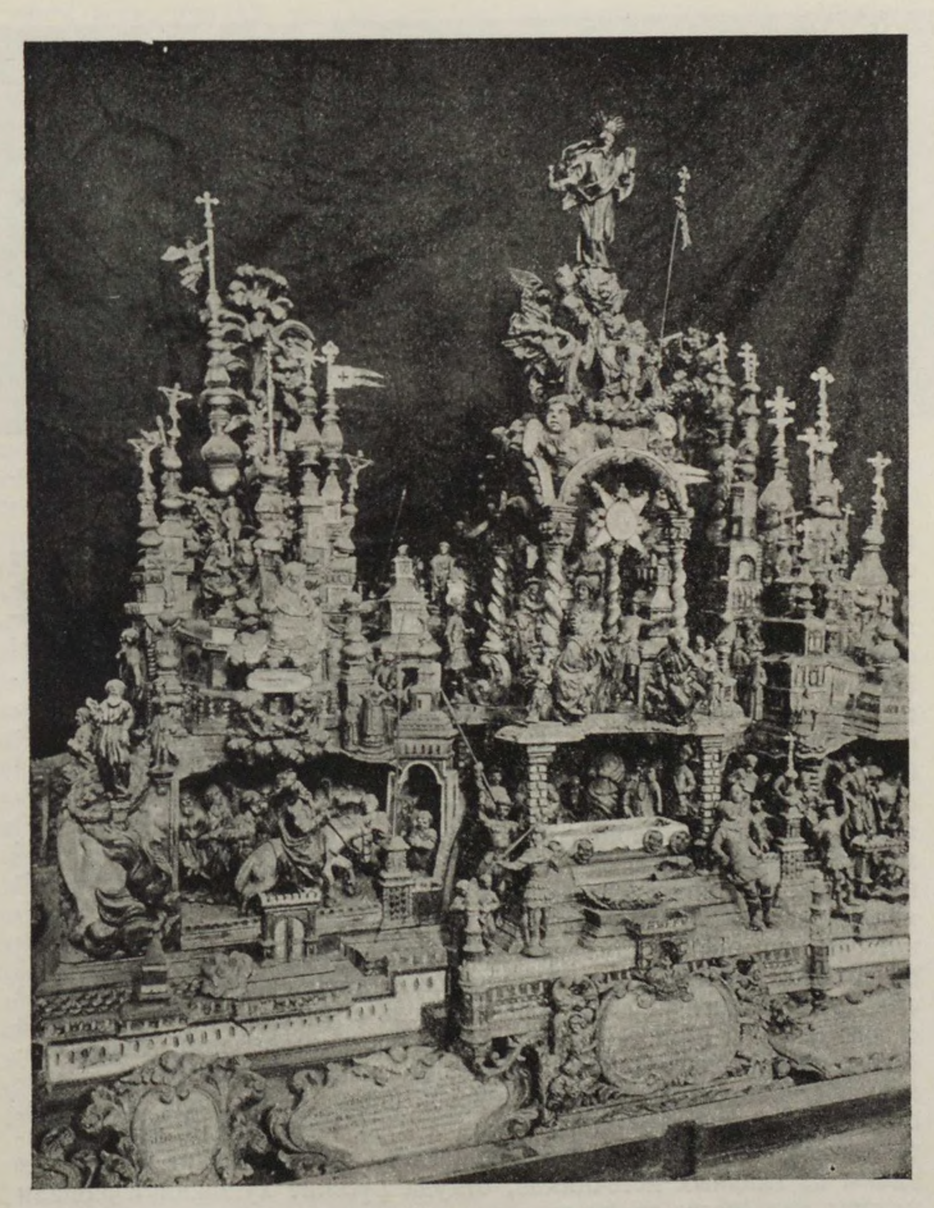


275. Резная плащаница церкви погоста Хворостьево Торопецкого уезда Псковской губ. Псков. Музей

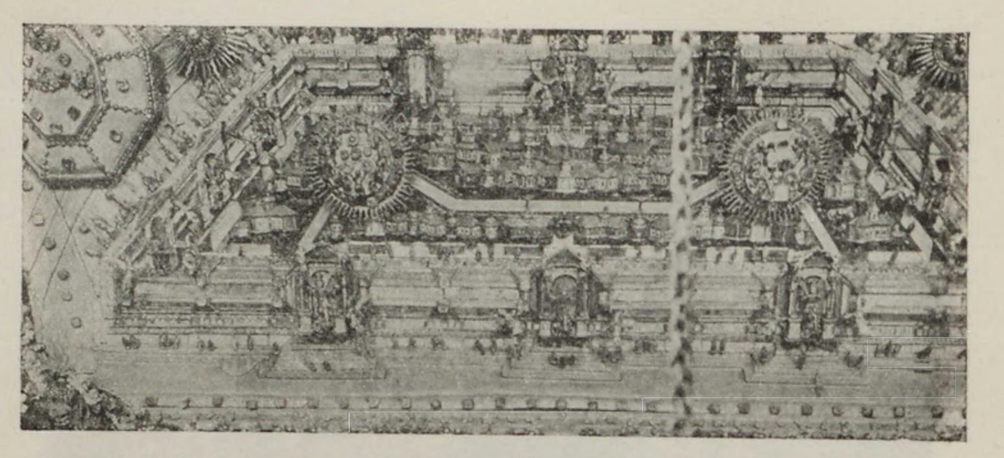
в Псковском музее древностей (см. рис. 275), другие, когда прошла острота новизны запрета, были вновь поставлены на старые места. Многие резные изображения так чтило местное население, что, несмотря на неоднократные подтверждения впоследствии этого указа, их хранили и прятали от постороннего глаза или перед проездом архиерея. Такова была находившаяся в 90-х годах прошлого столетия резная плащаница в Николо-Улейминском монастыре близ Углича, на которой фигура лежащего Спасителя была больше натуральной величины. Ее хранили в алтаре и с неохотой показывали посторонним. Окрестные жители ею очень дорожили и чтили как местную святыню. Очень своеобразно была задумана другая древняя плащаница в Богоявленской церкви села Мстер, построенной в 1683 году. Она представляла большой деревянный гроб, с одной стороны которого было приделано семь поясных резных фигур апостолов с богоматерью посредине, плачущих над лежащим во гробе [1].

Появление петровского указа застало некоторых резчиков за начатой работой отныне уже запрещенных изображений. Среди них особенно выделяется по необычайной сложности сюжета произведение одного московского любителя-резчика Григория Семеновича Шумаева, служившего плавильщиком на казенном монетном дворе в Замоскворечье. Задумав передать в резьбе все свое религиозное мировоззрение и изобразить все главнейшие сюжеты евангелия, деяний апостольских, Апокалипсиса и священных преданий, а также места, где происходили все эти события,—Шумаев провел над воплощением этой идеи всю свою жизнь и умер девяностолетним стариком, немного не закончив своей работы. Произведение его, доконченное по его указаниям другими резчиками, сохранилось и представляет собою грандиозный киот, вышиною 7,72 м., шириною 4,20 м. и глубиною 1,11 м. В нем за стеклянными дверцами (ныне снятыми) помещается в центре большое распятие с предстоящими. Фигуры вырезаны в натуральную величину. Около них, справа и слева, на золотых кронштейнах, поставлены два ангела с рипидами, наклоненными к лицу распятого. Все пять фигур помещены на фоне многочисленных построек, разнообразно раскрашенных, которые чем ниже, тем становятся крупнее и рельефнее и, наконец, переходят в три отдельно стоящих у подножия креста архитектурных сооружения, украшенных массой мелких фантастических деталей (см. рис. 276). Многочисленные главки, перехватцы, точеные и резные колонки, балясинки, карнизы, зубчики и выступы, словом, тысячи самых разнообразных украшений, которые по представлению резчика должны были создать неземное великолепие этих чертогов, здесь налицо. В этих сказочных зданиях через открытые пролеты видны: в правом—преображение, в левом—вход в Иерусалим, а в середине, в нижнем ярусе—положение во гроб, а в верхнем, открытом со всех сторон,—лобза-

[1] *И. Голышев.* «Альбом русских древностей».



276. Деталь резного креста 1720—1761 гг., работы Г. С. Шумаева. Москва. Антирелигиозный музей искусств



277. Изображение «Горнего Иерусалима» с креста Г. С. Шумаева. Москва. Антирелигиозный музей искусств

ние Иуды. Выше сцены лобзания между колоннами ярко блестит сделанная из кусочков зеркала восьмиконечная вифлеемская звезда. У основания этих замысловатых сооружений, направо и налево, до боковых откосов киота, за огненной рекой представлены сцены мучения грешников и черти всевозможных видов и цветов. По четырем углам киота, исполненные в более крупном масштабе, помещены фигуры евангелистов с символическими животными, прическами и лицами напоминающие великорусских крестьян. На боковых откосах вырезаны мытарства душ, видения из Апокалипсиса, отдельные фигуры святых и праведников, а между ними резные деревянные домики и церковки, которые должны изображать святые места, упоминаемые в священном писании. Все эти сюжеты перебиваются украшениями из небольших деревьев, цветов, плодов, листьев, мелких вставок из цветного стекла, хрусталя и кусочков зеркала, которые, по мнению Шумаева, очевидно, должны были придать еще более богатства и роскоши всей композиции. Над распятием помещена сильно выступающая узорная резная сень с небольшой фигурой бога саваофа, а над ним весь откос верхней части киота занят резным изображением «горнего Иерусалима», заимствованным резчиком, по мнению профессора Буслаева, из лицевой библии Пискатора 1650 года, с 28-й гравюры по Борхсту (см. рис. 277). Несомненно, что на фантазию резчика влияли немецкие лицевые библии, бывшие в то время одним из главных источников, откуда русские художники черпали мотивы для своего творчества, но неоспоримо и то, что эти мотивы отнюдь не служили предметом рабской копировки. Сравнивая указанный профессором Буслаевым рисунок библии с резным изображением Шумаева, видим, что заимствована только общая схема построения города с фигурами ангелов, стоящих в его вратах, что же ка-

сается всех деталей, то они вполне самостоятельны. На рисунке библии Пискатора суровые формы цилиндрических башен—врат города, накрытых сферическими кровлями, и прямые кварталы внутри стен совершенно не имеют никаких признаков того сказочного великолепия небесных чертогов, которое рисовалось воображению Шумаева под влиянием декораций палатного письма наших икон и аксессуаров лицевых рукописей. Его постройки, изображая священные места Палестины, далеки от подлинников и передают характерные черты московских церковок этого времени. Все пропорции зданий, наличники окон на башнях и домах «горнего Иерусалима» передают чисто русские мотивы украшений, которые напрасно было бы искать как на гравюре Пискатора, так и в далекой Палестине. Верх киота украшен высоким вычурным фронтоном в духе петровского барокко, с парящими в облаках резными головками херувимов, окружающими фигуру бога отца. Надо добавить, что вся эта сложная композиция, пестро и ярко раскрашенная, блещет позолотой, отлитыми из стекла или олова куполами храмов, кусочками разноцветного стекла и зеркала и т. п., представляя удивительно пестрое, перегруженное одинаково сильно исполненными деталями произведение, где ясность замысла теряется благодаря изобилию сюжетов и одинаковому вниманию, с которым все они трактуются. Этот грандиозный киот до 1927 года находился в главном соборе Сретенского монастыря в Москве, куда он был перенесен из дома Шумаева по постановлению московской конторы правительствующего сената[1]. Когда Шумаев уже был дряхлым стариком, о его труде узнало начальство, и по докладу прокурора московские сенаторы постановили избрать комиссию, чтобы осмотреть крест. Комиссия, осмотрев произведение Шумаева на дому, где оно хранилось «над сенми в чердаке», и находя, что «во время, от чего боже сохрани, пожарного случая, никак оного охранить, но и вынести не можно», решила с согласия самого художника перенести крест в какую-нибудь из близлежащих церквей. По этому поводу возникло дело, которое по обычаю канцелярской волокиты тянулось целых семь лет, с 1754 по 1761 год. За это время умер старый резчик, а неоконченный крест его был установлен в Сретенском монастыре. Путем публикации вызвали подрядчиков доделать недостающие части и привести все сооружение в порядок. По окончании всех работ крест вторично был осмотрен особой комиссией, составленной из членов духовной консистории, при чем в резьбе «неприличностей и противностей святой церкви» не было найдено[2].

Как видно из участия властей в переноске этого креста в Сретен-

[1] В настоящее время произведение Шумаева хранится в Антирелигиозном музее искусств (б. Донской монастырь).

[2] Делопроизводство московской сенатской конторы, кн. № 7962, лл. 358—417; московской Управы благочиния, вязка 34, д. № 1107. Подробнее см. статью: *Н. Н. Соболев.* «Резные изображения в московских церквах». «Старая Москва», в. II, 1914 г.



278. Резная фигура пророка. Полтава. Древлехранилище

ский монастырь, указ Петра при его преемниках не очень строго исполнялся.

Декорация дворцовых зал, с их фигурами аллегорий и мифологических божеств и т. п., как уже сказано было выше (см. стр. 180), отразилась и на деревянной скульптуре резных иконостасов елизаветинского времени. Отдельные декоративные фигуры апостолов, пророков, учителей церкви, ангелов с рипидами, чашами и орудиями страстей украшают в изобилии все выступы иконостасов и киотов. Эти декоративные фигуры обычно одеты в крутящиеся вихрем вокруг тела одежды и имеют несколько театральные, исполненные пафоса позы (см. рис. 278). Особенно много подобных фигур сохранилось в провинции. На одном только уничтоженном в 1933 году иконостасе кладбищенской церкви в городе Кашине их было 138. Уцелевшие декоративные фигуры этой эпохи имеются в московском Антирелигиозном музее искусств (б. Донской монастырь), а также в киевском и полтавском музеях древностей (см. рис. 279).

Близость Польши и смешанное население способствовали пышному расцвету барокко и иезуитского стиля на Украине, откуда они, вместе с украинскими выходцами, перешли в северные части России,

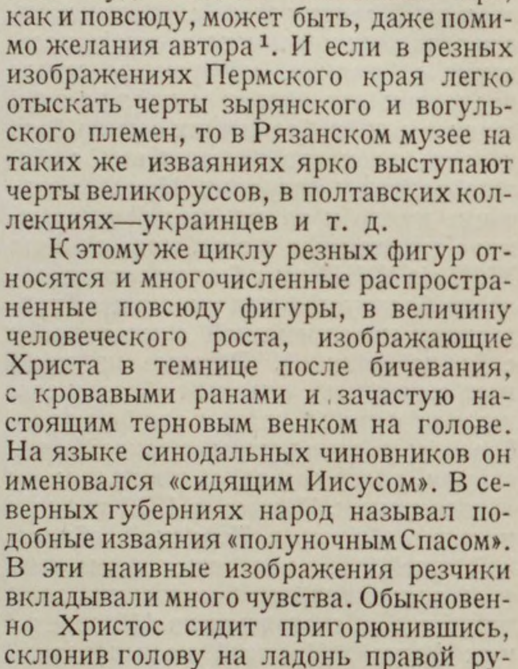
особенно в районы, удаленные от центра. Как выяснилось за самые последние годы, очень большое количество резной деревянной скульптуры было обнаружено в пределах Пермского края. Причину этого следует искать в верованиях коренного местного населения—пермяков, которые до самых последних лет видели и чтили в этих статуарных изображениях самого бога и очень неохотно расставались с обоготворенными фигурами. Немалое значение имело и то, что целый ряд высшего духовенства в этом крае с конца XVII и в XVIII веке был исключительно из белоруссов или украинцев, привыкших к религиозной скульптуре у себя на родине[1]. Резаные из местного материала, главным образом сосны, ели и липы, статуи эти были разбросаны по захолустным церквам и часовням, долго оставаясь почти никому неизвестными. Только в 1923 году их начали собирать в Пермский областной музей, где в настоящее время имеется исключительная коллекция этих примитивов, состоящая из 412 отдельных фигур[2]. Местный исследователь их, А. Непеин, еще в 1916 году, разбирая типичные и характерные черты описанных им изваяний, делит их на три большие группы: первую—с характерными чертами лица чисто еврейского типа, вторую—с типичными чертами угро-финского племени, и третью, менее самобытную: по технике и характеру исполнения фигуры этой группы принадлежат опытным мастерам, очевидно, хорошо знакомым и с анатомическим строением человеческого тела и с его пропорциями и основательно владеющим резцом. Они более близки к подобным же западным изваяниям, чем представители двух

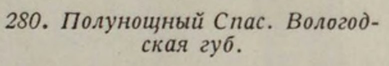


279. Деталь кальварии. Лонгинсотник. Полтава. Древлехранилище

[1] «Труды Пермской ученой Археологической комиссии», 1903, вып. VI, стр. 157.

[2] *Н. Н. Серебренников.* Пермская деревянная скульптура. Пермь 1928.





280. Полунощный Спас. Вологодская губ.

первых групп, в которых примитивность техники искупается наивностью содержания. В резных статуях Пермского края преобладает передача местными художниками племенных черт, как и повсюду, может быть, даже помимо желания автора[1]. И если в резных изображениях Пермского края легко отыскать черты зырянского и вогульского племен, то в Рязанском музее на таких же изваяниях ярко выступают черты великоруссов, в полтавских коллекциях—украинцев и т. д.

К этому же циклу резных фигур относятся и многочисленные распространенные повсюду фигуры, в величину человеческого роста, изображающие Христа в темнице после бичевания, с кровавыми ранами и зачастую настоящим терновым венком на голове. На языке синодальных чиновников он именовался «сидящим Иисусом». В северных губерниях народ называл подобные изваяния «полуночным Спасом». В эти наивные изображения резчики вкладывали много чувства. Обыкновенно Христос сидит пригорюнившись, склонив голову на ладонь правой руки, локтем опертой на левую,—выражение горестного раздумья, так часто наблюдаемое у русских крестьянок (см. рис. 280). Весь обрызганный кровью, он изображается также с руками, скрученными впереди, прямой, напряженный, весь устремленный вдаль темным взором. Впрочем, изваяний последнего типа гораздо меньше. Такие фигуры страдающего Христа обычно ставились в полутемном углу храма в какой-нибудь нише или в специально устроенном помещении. Иногда в сером сумраке старинной деревянной церкви, под запыленным золотом обвитого резным виноградом шатра встречается сидящий на троне горестный «Спас полунощи», как в Канабековской Ильинской часовне в заводе Пашия Пермского округа[2]. Иногда вместо богато убранного шатра устроена или имеющая невзрачный вид простая будка или же солидное помещение, дающее полное впечатление настоящей темницы, как в холодном

[1] *Алексей Непеин.* Памятники церковной скульптуры на севере России, сборн. «Ежегодник пермского губернского земства», 1916, вып. II, стр. 183—189.

[2] С 1924 года хранится в Пермском Государственном областном музее.



281. Христос в терновом венце с ангелами в церкви Новотроицкого погоста Псковской губ.

соборе б. Новоспасского монастыря в Москве. Там, в толще стены, которая выходит на крытую паперть, охватывающую с двух сторон храм, устроена темница с сидящим в ней Христом. Небольшая малозаметная дверка ведет изнутри храма в этот покой, площадь которого не более трех квадратных метров. Коробовый свод перекрывает это помещение. Маленькое оконце с крепкой железной решеткой, выходящее в крытую паперть, и упомянутая выше дверца—единственные источники света в темнице. На полу ее, на невысоком цоколе помещено резное изображение сидящего Христа. Оно было одето в ризу из желтой мишурной парчи, с набедренником на правом боку и небольшим парчевым покровцем на голове. Ноги обуты в парчевые туфли. В этом странном уборе резная фигура совершенно утрачивала свои формы. Складки толстой парчи скрадывали все пропорции, и из-под блестящей ткани видно было одно лицо. Грубо исполненное



282. Рельефные иконы из церкви погоста Хворостьево Псковской губ.

изваяние раскрашено по левкасу, и благодаря частым поновлениям свежесть раскраски придает ему большое сходство с тысячами подобных статуй в католических храмах Западной Европы.

Не везде, однако, так окутывали эти изваяния. Часто одна легкая фата, наброшенная на голову воздушными складками, покрывала фигуру. Но очень редко встречаются они безо всяких покровов. В средней части России, не привыкшей видеть скульптуру в православных церквах, такая фигура в глубокой нише, посаженная на современный изваянию вычурный стул XVIII века, создает неожиданное впечатление. Фигура кажется неуместной и ненужной для взора, более привыкшего к живописи икон. Такое неожиданное впечатление оставляло изображение Христа в темнице с двумя ангелами по сторонам в церкви Новотроицкого погоста Псковской губ. (см. рис. 281).

Многоярусные иконостасы елизаветинского времени обычно увенчивались грандиозным, раскрашенным под натуру распятием с

предстоящими. Там, где архитектура здания не позволяла поставить его вертикально, его ставили с наклоном, прикрепляя к стенам свода. Само распятие часто заключалось в сквозную рамку из резных облаков, цветов и головок херувимов. С заменой старого иконостаса новым эти произведения обычно исчезали. Одно из них сохранилось в Страстном монастыре, поставленное в северной галлерее главного притвора храма (ныне занятом Центральным антирелигиозным музеем).



283. Резная фигура св. Пятницы. Софийский собор в Новгороде

С XVIII века в православных церквах, рядом с роскошной резьбой иконостасов, веселыми головками пухлых ангелочков, обрамляющими иконы, и несколько театральными фигурами апостолов и пророков становится обычным резное изображение отсеченной главы Иоанна Крестителя на блюде, реально раскрашенное, чтобы придать еще более выразительности и без того сильному драматическому сюжету, который занимал фантазию резчиков еще с середины XVII столетия. Изваяния эти, просуществовав около полутораста лет, вышли из обихода, и в XIX столетии их более уже не производили.

Когда причудливые стили XVIII столетия сменил суховатый классицизм со своими строгими формами, резные фигуры не сразу исчезли из храмов. На выступах иконостасов еще продолжали ставить отдельные изображения, но они уже не имели того высокого рельефа, как прежде, а делались на толстых досках и опиливались по контурам. Лицо, руки и ноги писались красками, а одежду делали слабым рельефом, как на целом ряде старых икон погоста Хворостьево б. Псковской губ. (см. рис. 282). Казалось, такая резьба была последней уступкой прошлому времени и являлась переходом к живописным иконам. Действительно, в период увлечения мистицизмом, в начале XIX века, производству рельефных изображений наступает конец. Религиозная скульптура заменяется живописью, изображающей отвлеченные символы, сцены из Апокалипсиса, надписи и тексты. Распро-



284. Фигура Нила Столбенского. Москва Кустарный музей

странение масонства тоже способствует этому. Изредка исполняющиеся резные фигуры удачно копируют старые образцы, чему примером может служить хотя бы фигура святой Пятницы, сделанная для Софийского новгородского собора в половине XIX века резчиком, которого по словам археолога Передольского, еще многие помнили в Новгороде (см. рис. 283). В этой фигуре удивительно сохранено эпическое спокойствие архаизма, свойственное резьбе далекого прошлого.

Резные фигуры Нила Столбенского и мелкие образки работы монашествующих последнее время являлись едва ли не единственными скульптурными произведениями религиозного характера (см. рис. 284). Изображения Нила Столбенского не пользовались широким распространением в России. Они ограничивались районом, прилегавшим к Ниловой пустыни. Это происходило еще и оттого, что монастырь в свое время монополизировал сбыт этих фигур, и работавшие их резчики были обязаны доставлять все свои произведения исключительно в обитель. Отсутствие конкуренции и установление форм резьбы, скованных традицией, сокращая производство, делали его шаблонным и мало интересным. Изготовлением этих фигур в последние годы до революции было занято несколько крестьянских семейств в Осташковском, Ржевском и Зубцовском уездах [1]. Борьба с деревянными изваяниями в православных церквах, ведшаяся синодальными чиновниками, временами усиливалась, временами ослабевала. Особенно чувствительный напор на них был при Николае I, когда по «высочайшему» повелению святейшему синоду последний особым указом за № 11599

[1] *А. А. Бобринский.* Народные русские деревянные изделия, вып. XI.

от 30 ноября 1832 года предписал: «нигде в церквах не иметь никаких изображений, кроме святых образов»[1]. После рассылки на места этого указа чиновники синодального ведомства сильно почистили находившиеся в их ведении храмы и свезли отобранные статуи в различные пункты своих епархий. Тогда-то и образовались случайные коллекции изъятой скульптуры в Архангельске, Великом Устюге, Мценске и других местах. Однако, как видно из примера Пермского музея, и это «высочайшее» повеление не помогло совершенному искоренению скульптурных изображений, и по глухим захолустьям страны сохранилось немало памятников народной объемной резьбы, совершенно еще никем не изученной.



285. Резная фигура амура. Киев. Музей

Изгоняемая из православных церквей деревянная скульптура оставила след в народном творчестве, дав идею круглых изображений декоративного характера. Вероятно, первый толчок в этом деле принадлежит русским помещикам, придумывавшим всевозможные украшения для своих владений. Классическая скульптура заграничных музеев, изваяния, украшающие столичные сады, фонтаны и водоемы, подали мысль устроить нечто похожее и у себя своими домашними средствами. Но камень был не везде, гипс был дорог и размокал от дождя, да и не всегда можно было его достать, и вот деревянные фигуры декоративного характера появляются по поместьям и вотчинам доморощенных ценителей искусства. На воротах главного въезда в усадьбу, в садах и беседках, в боскетах и парках стояли произведения крепостных Торвальдсенов. Резные и раскрашенные фигуры деревянных лебедей, вместо живых, плавали на помещичьих прудах рядом с лодками, украшенными изображениями тритонов и нереид. По укромным уголкам парков стояли круглые храмики любви—почти необходимая принадлежность благоустроенной помещичьей усадьбы XVIII века. Они украшались резными фигурами амура, поставленного в кокетливой позе, может быть, заимствованной с какой-нибудь заграничной фарфоровой безделушки (см. рис. 285). Затей благодаря даровому труду было много, и в какую иногда странную форму выливалась фантазия забавника-барина можно заключить из следующих слов С. Т. Аксакова, описывав-

[1] «Руководственные для православного духовенства указы святейшего правительствующего синода с 1721 по 1878 г.», М. 1878.



286. Резные скворечники. Москва. Гос. Исторический музей

шего, как один помещик у себя в деревне «приказал над каждым колодцем по деревянной бабе поставить, как есть одетые в кумашные сарафаны, подпоясаны золотым позументом, только босые; одной ногой стоит на колодце, а другую подняла, ровно прыгнуть хочет. Ну, всяк, кто ни едет, и конный и пеший, остановится и заглядится. Только крестьяне-то воду из колодцев брать перестали, говорят, что непригоже»[1]. Чисто народные статуарные произведения носят более безобидный характер, чем в рассказанном Аксаковым случае. Это фигуры, вырезанные для потехи, как изображение бабы в натуральную величину, с надписью «хозяйка»—в Государственном Историческом музее, или фигуры, служившие пугалами на огородах и в садах, или же, наконец, исполнявшие назначение скворечников. В том же музее имеются два любопытных скворечника, изображающих бабу и мужика (см. рис. 286). Мужик одет в короткое теплое пальто «немецкого» покроя, брюки на выпуск и пуховый картуз с большим козырьком вроде тех, какие носили в 60-х годах XIX столетия. Изо рта у него торчит длинная трубка, которую он поддерживает левой рукой, под носом проделана дыра, служащая входом внутрь скворечника. Баба повязана платком и одета в шушун, или короткую кофту с широкой

[1] *С. Т. Аксаков.* Детские годы Багрова внука, М. 1911, стр. 360.



287. Резной улей. Полтава. Музей

опушкой, застегнутую на пять пуговиц. Из-под кофты виден сарафан, подвязанный фартуком. В одной из широко расставленных рук зажата овальная табакерка, или тавлинка, с надписью на боку «панюхам». Входом в скворечник служил открытый рот, а жердочкой — длинный вытянутый нос. Обе эти фигуры ярко раскрашены и пред-



288. Резная группа. Модель для фарфора. Москва. Кустарный музей

ставляют любопытные произведения народного творчества XIX века. В их грубой резьбе переданы типичные черты великорусских лиц и выдержан, хотя карикатурно, характер деревенских обывателей. Поставленные на возвышении около покрытой резьбой деревенской избы, на фоне яркого голубого неба, эти фигуры представляли великолепные декоративные пятна, доставляя славу своему хозяину[1].

Совершенно обособленным является отдел резьбы моделей для фарфора. Фарфоровые статуэтки получают большое распространение в России в середине XIX столетия. Фабрики Попова и Гарднера выпускают массу изящных фигурок, модели для которых режут русские мастера, в большинстве случаев беря за оригиналы западные образцы. В изысканных и жеманных позах иностранных красавиц, одетых в пышные наряды, не найти и следа влияния народной резьбы. Подобные модели занимают отдельное место в истории русской скульптуры и характерны только как показатель уменья наших мастеров в передаче тех сюжетов, которыми всегда обильно снабжал нас Запад (см. рис. 288). Более интересными для нас являются статуэтки на футлярах для каминных часов. Когда в 60-х годах XIX столетия в русском искусстве, под влиянием новых течений, появляются работы Лугановского, Рамазанова, Иванова и других скульпторов, бравших для своих произведений сюжеты из народной жизни и быта (Мальчик с шайкой, Игра в бабки и т. п.), русские резчики вместо томных красавиц западных моделей начинают повторять на футлярах для каминных часов эти более понятные и близкие по духу сцены из русского быта. В их наивной передаче проходит целый ряд скульптур-

[1] В таком же духе на одной пасеке на Украине имеются ульи для пчел. Это целые ряды монахов, из благословляющей руки которых вылетают пчелы. Ночью, при лунном освещении или в сумерки, пасека эта производит фантастическое впечатление. В этих ульях лица монахов с казацкими свисающими усами и бритым подбородком указывают на южное происхождение резных фигур (см. рис. 287). И здесь автор, как и везде в других районах, передавая человеческую фигуру, придал изображению типичные черты своего народа. В настоящее время один из таких ульев хранится в полтавском Музее древностей.

289. Памятник Минину и Пожарскому. Резная группа для каминных часов. Москва. Гос. Исторический музей

290. Первые шаги ребенка. Резная группа для каминных часов. Москва. Гос. Исторический музей

ных памятников, начиная с мортосовского Минина и Пожарского, с их ложноклассическими позами (см. рис. 289), и кончая статуей Забелло «Первые шаги ребенка» (см. рис. 290).

Кроме церковных изображений статуарного типа, к памятникам скульптурной резьбы следует отнести и резные иконы. Адам Олеарий, описывая крестный ход, виденный им в 1634 году, замечает, что у русских нет резных икон. Это не совсем так. В обиходе православного народа резные иконы были, и памятников этого отдела русской резьбы осталось еще довольно много. Древнейшей резной иконой, дошедшей до нас, можно считать хранящуюся в Государственном Историческом музее довольно длинную доску древнего иконостаса, привезен-



291. Икона XIV века. Резное тябло иконостаса из Олонецкого края. Москва. Гос. Исторический музей

ную из Олонецкого края (см. рис. 291). На ней, представляющей как бы целое тябло иконостаса, помещено несколько изображений, разделенных вертикальными перегородками. По краям доски изображены два стилизованных льва с расцветшими хвостами, напоминающие подобных на стенах Георгиевского собора в Юрьеве Польском, построенного в 1230—1234 гг. В остальных отделениях доски находятся поясные фигуры святителей, а в середине распятие, при чем среднее изображение почти совершенно стерлось, сглаженное губами молящихся, прикладывавшихся к иконам. Некоторые палеографические особенности отдельных букв надписи сверху и снизу резных изображений и характер самой резьбы, чрезвычайно примитивной и плоской, дают возможность отнести эту доску к XII—XIII векам. Самое состояние дерева—сосны с выветрившейся древесиной—и тип изображений не представляют сомнений в правильности этого определения[1]. От XIV века мы не имеем датированных памятников в этом отделе резьбы, но зато XV век, как уже говорилось, дал нам имена двух мастеров—Ермолина и Амвросия. Несколько работ последнего, сохранившихся в ризнице Троице-Сергиевой лавры, указывают, что этот монастырь в XV столетии представлял собою крупный художественный центр. В работах Амвросия, также как и его современника Ермолина, преобладает фряжская манера резьбы, при чем со стороны разрешения поставленных ими художественных задач видно колебание между стилизацией и реализмом. Эта двойственность, получившая, как уже говорилось, особенно яркое выражение в XVII веке, оказывается, не была чужда и более раннему периоду. Оба наши мастера все время коле-

[1] Более подробные сведения об этой иконе см. в статье проф. *В. Н. Щепкина*. Резное деревянное тябло XIII века. Сборн. в честь В. И. Ломанского, Спб. 1905.

292. Икона Георгия Победоносца XVI века. Москва. Гос. Исторический музей

блются между этими двумя течениями, и если Ермолин как бы нащупывает почву для их гармонического сочетания, то у Амвросия эта двойственность во многих случаях остается незавершенной — в рамках одного и того же произведения встречаются два подхода к композиционному размещению фигур, два типа одного и того же действующего лица и, наконец, увязка всех фигур с фоном также носит двойственный характер: то фигуры стоят отдельно, совершен-



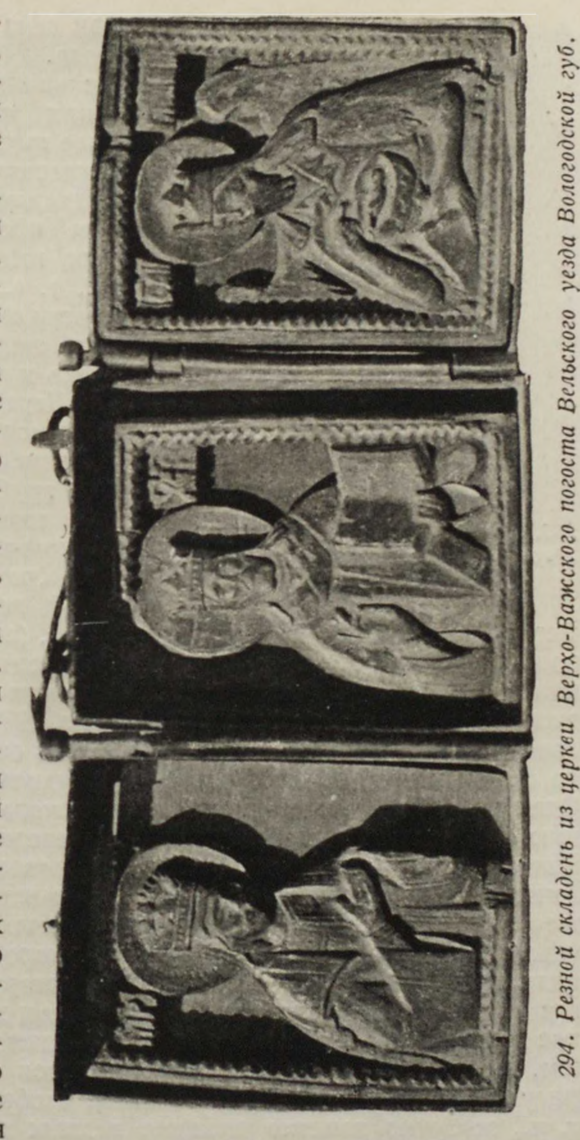
293. Икона Георгия Победоносца из Конец-Горской церкви. Архангельск. Древлехранилище

но не организуя пространство и связываясь между собой только геометрически, то, наоборот, служат энергетическим центром для всего заполняемого ими фона. Как и у позднейших мастеров белоруссов, у Амвросия одновременное тяготение и к итальянскому искусству XV века и к византийской иконописи XIV, хотя последнее влияние безусловно преобладает[1].

Резные иконы были особенно распространены в массовом крестьянском творчестве в районах с сильно развитым промыслом из дерева. Весьма возможно, что недостаток иконописцев, с одной стороны, а с другой— привычка обращаться с деревом, были причиной большого количества резных икон. Сюжеты этих деревенских произведений несложны. По большей части это одиночные фигуры святых, сильным рельефом выступающие на фоне иконной доски. Наиболее излюбленными сюжетами являются Никола Можайский, Борис и Глеб, Никита, бичующий дьявола, Дмитрий Солунский и Георгий Победоносец. Любопытно отметить неоднократно встречающееся сходство последнего изображения с ермолинским изваянием св. Георгия на кремлевской башне, однако, довольно трудно установить, восходят ли оба эти изображения к одному и тому же еще более древнему прототипу или более новое изображение появилось под влиянием композиции В. Д. Ермолина, как изображение Георгия на старинной иконе XVI века из Государственного Исторического музея (см.рис. 292). С удале-

[1] Об Амвросии, как уже говорилось, имеется подробное исследование: *П. А. Флоренского и Ю. А. Олсуфьева.* Амвросий, троицкий резчик XV века, Сергиев посад 1927. В нем рассматриваются все дошедшие до нас произведения этого мастера: две панагии, надпрестольные и запрестольные кресты, ковчеги и пр.

нием от Москвы это сходство постепенно слабеет, и в иконе святого Георгия из Конец-Горской церкви, построенной в 1754 г. в Шенкурском у. Архангельской губ., виден совершенно иной тип и пошиб резьбы (см. рис. 293). В этой иконе, созданной в северной части России и ныне хранящейся в Архангельском Древлехранилище, кроме иного типа лошади, всадника и фантастического дракона, обращает на себя внимание богатое убранство городских построек, из которых царь и его приближенные наблюдают за сражением Георгия с чудовищем. В резьбе наличников окон и дверей, переходов, выступающих вперед «гульбищ» или балкончиков и нарядных верхов зданий отразилось все наружное убранство северных построек, а отдельные детали этих фантастических зданий напоминают своею сложностью части сольвычегодских хором Строгановых. Что же касается самой техники, то в этой северной иконе отдельные изображения Георгия на коне, дракона и построек, в противоположность обычным приемам резных икон средней части России, вырезанных из одного куска дерева, сделаны каждое отдельно, а затем прикреплены на дно неглубокого ящика, служащего общим фоном для всей композиции. Из других резных икон, выдающихся по оригинальности замысла и своеобразному выполнению, надо отметить изображение святой Троицы в виде троеликого Христа, хранившееся в деревянной



294. Резной складень из церкви Верхо-Важского погоста Вельского уезда Вологодской губ.



295. Икона богородицы XVII в. Москва. Художественно-промышленный музей

церкви села Устюжны Весьегонского уезда.

На наших резных иконах—произведениях народного творчества — обычное выражение ликов спокойное и величественное, лишенное какого-либо движения. По своей величине они не превышают обыкновенного размера икон в крестьянских божницах, т. е. 27 или 35—36 см. В зависимости от того, какое место должна была занимать резная икона, изменялась и самая техника ее исполнения. Деревянные иконы и кресты, ставившиеся над воротами и входами, делались более крупного размера и более грубой работы, так как расстояние иконы от глаз молящегося всегда принималось во внимание резчиком. Кроме деисуса, с сочной и широкой лепкой, хранившегося в Верхо-Важском посаде Вологодской губ. (см. рис. 294), богородицы из коллекций б. Художественно-промышленного музея (см. рис. 295) или иконы Георгия с многочисленными святыми XVI века из Суздальского зала Исторического музея (см. рис. 296) и других подобных произведений крестьянского творчества есть очень много крестов-икон, на которых изображена Голгофа с орудиями казни (см. рис. 297) Один из таких крестов-икон Исторического музея имеет своеобразную форму трехглавой церковки, в середине которой изображена Голгофа, окруженная надписями, установленными церковными преданиями, и монограммами: М. Л. Р. Б.—место лобное рай бысть, и ниже Г. Г. Г. А.—Голгофа гора голова Адамля. Эта композиция заключена в широкую рамку, по сторонам которой расположено еще двенадцать монограмм, по шести с каждой стороны (см. рис. 298)[1]. Иногда на таких иконах-крестах имеется еще и живописное или рельефное изображение Спасителя, но чаще—один крест с копьем и тростью (см. рис. 299). В тех крестах, где имеются еще и аксессуары в виде фигур предстоящих, ангелов, зданий, изображающих Иерусалим, и т. п., особенно заметно влияние медных и серебряных нательных крестов, образков и целых складней, модели для которых делались также резчиками и отличались тонкой и четкой резьбой (см. рис. 300). Такая мелкая резьба, как и на моделях для отливки, бывала и на обыкновенных иконах, особенно в богатых домах, еще в стародавнее время. В описи имущества князя В. В. Голицына 1689 года

[1] О монограммах см. выше, стр. 246.



296. Икона Георгия Победоносца с Деисусом и избранными святыми. XVI век. Москва. Гос. Исторический музей



297. Резная икона XVII в. Москва. Кустарн. музей

значится: «Образ резной на малой цке, а в нем четыре лица, а прочесть невозможно, потому что резьба мелкая». Такие образки с мелкой резьбой имелись в музеях и в некоторых московских церквах, где они хранились как памятники прошлого. Среди них наиболее замечательным был маленький двухстворчатый складень, не более двух сантиметров величиною, обделанный в тонкий эмалевый оклад, который хранился в ризнице церкви старого Симонова на окраине Москвы. Приблизительно такой же величины, но более грубый по технике складень, оправленный в серебро, находился в Художественно-промышленном музее в Москве (см. рис. 301). Там же имелся и другой складень, несколько большего размера, с тонко исполненными резными фигурами военно-феодальных святых—Дмитрия Солунского и Георгия Победоносца на конях. В изображении их еще сохранены все традиции русского иконного письма XVI столетия. Условность поворотов фигур, спокойствие поз, причудливые палаты и некоторые особенности мелкого узора, обрамляющего самые иконки,—все это позволяет отнести складень к первой половине XVII века. Проникшее затем в наше искусство южнорусское влияние отражалось и на трактовке сюжетов и на окружающей их декорации. Самым сюжетам оно придало более жизненности и натурализма и окружило их прихотливо заплетенными рамками из суховатых виноградных лоз и других растений. Фигуры стали делаться очень крупным рельефом, при чем дерево совершенно выбиралось из фона и заменялось цветной фольгой, мишурой, парчой, шелком и другими тканями, а также простой синей бумагой. Таков небольшой тройной складень, помещенный на том же рисунке вверху и имеющий следующую надпись: «1718 г. сия икона Андрея Николаевича Дунина, месяца ноембрия 30 числа». Следы этого же влияния, правда, в более слабой степени, заметны и на складне, принадлежавшем, по преданию, патриарху Никону (см. рис. 302). Довольно сложная композиция этого складня представляет в средней части своей как бы иконостасную преграду, составленную из отдельных образов, местами перебитых растительными мотивами. Помимо уже указанных следов южнорусского влияния, в этом складне имеются некоторые палеографические особенности, позволяющие думать, что автором патриаршего складня мог быть один из тех иноков-резчиков, которым так покровительствовал Никон. В более поздней по времени резной иконе страстей Христовых, хранившейся в ризнице Покровской церкви в Москве, к чертам южнорусского влияния присоединяется

еще и некоторый налет католицизма. Эта икона резана на кипарисной доске, размером 22×27 см., представляет собою вклад дворцового певчего Ермолаева в церковь села Покровского, любимой вотчины царевны Елизаветы Петровны. На ней имеется подпись мастера-резчика: «Року 1795 месяца октоврия 1 дня написал икону сию Алексей Федоров сын Лозинский»[1].

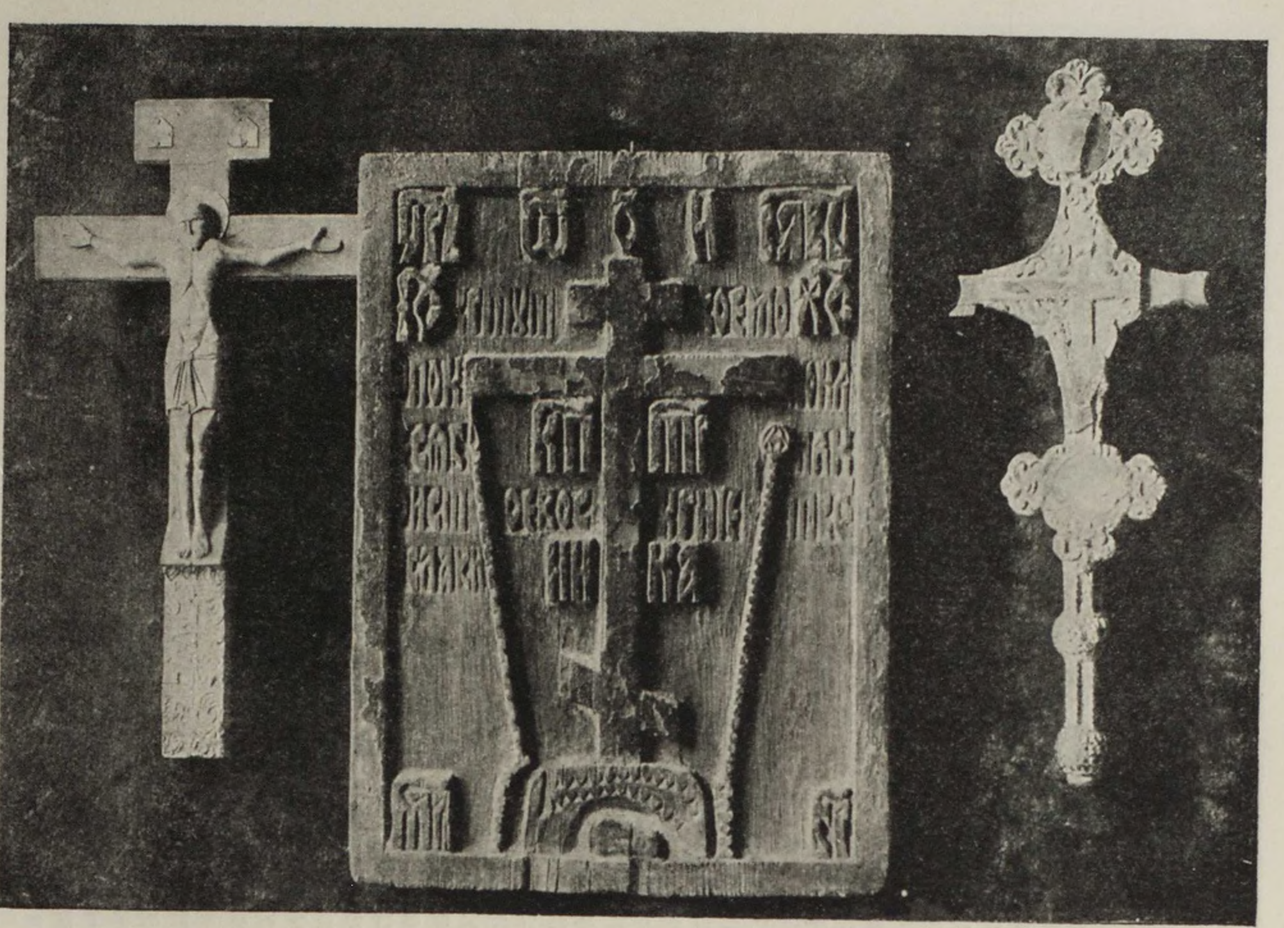


298. Трехглавая икона-крест с монограммами. Москва. Гос. Исторический музей

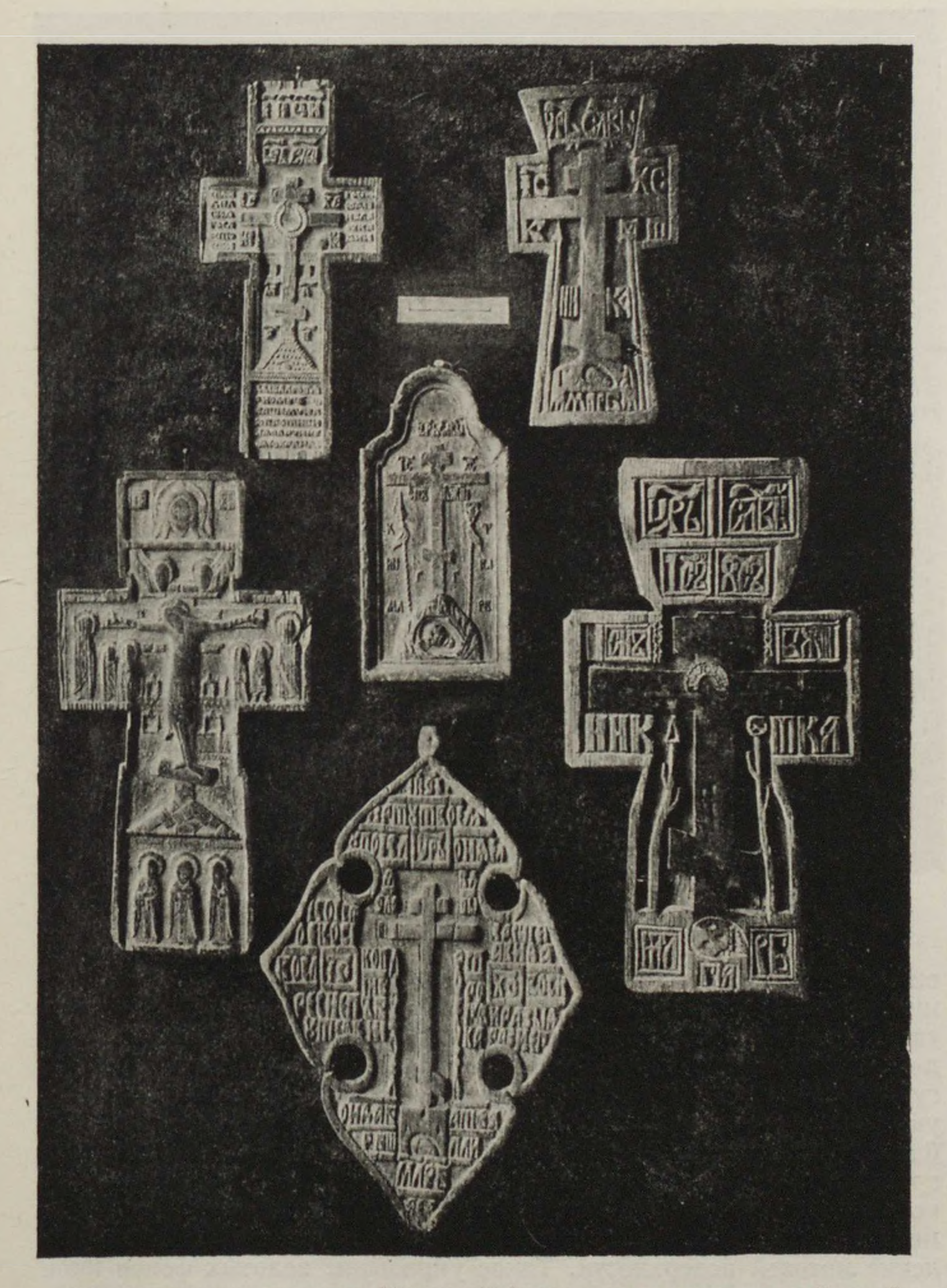
С конца XVIII столетия фон резных икон начинают прописывать каким-нибудь сильным тоном, дающим контраст со слабым рельефом резного изображения. Иногда вместо краски, когда фигуры вырезаны отдельно и наложены на доску, фон подкладывают цветной бумагой или фольгой. Возможно, что обычай делать цветные фона заимствован у распространенных в это время вырезанных из моржовой кости шкатулочек. В резьбе по кости твердый и однородный материал давал слепой рельеф и требовал контрастного фона, который получался от подложенной под сквозную резьбу цветной ткани, подчеркивавшей ажур костяной резьбы.

Кроме чисто резных икон, имеются и такие, где изображение святого исполнено живописью, и только фон покрыт резьбой. Подобный прием украшений был в большом употреблении на Украине, где с конца XVII века сочетанием живописи с резьбою достигали интересных эффектов. При таком приеме декорации фон вокруг изображения святого углублялся, т. е. выбирался резцом, а орнамент оставался на одной плоскости с живописным изображением и обрабатывался в

[1] Архив Оружейной палаты, дело 33 221. Протоиерей *Н. Н. Соколов.* Икона страстей господних, М. 1911.



299. *Кресты и икона. Москва. Художественно-промышленный музей*



300. Резные кресты-иконы. Москва. Художественно-промышленный музей



301. Резные иконы начала XVIII века. Москва. Художественно-промышленный музей

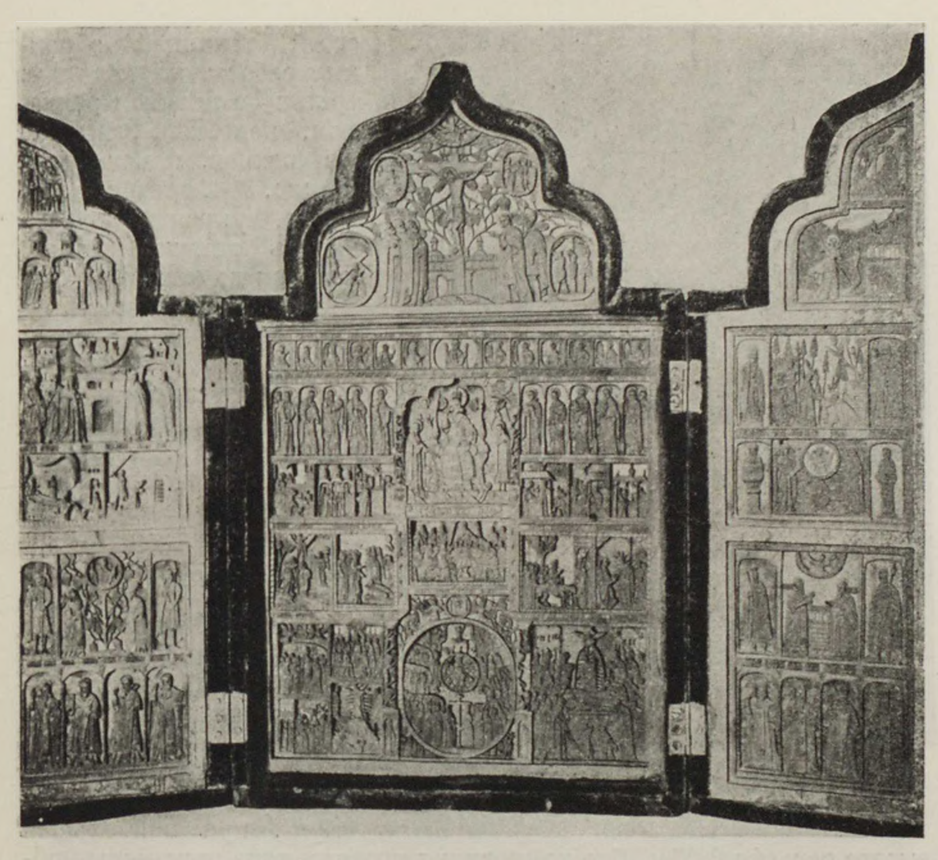
виде всевозможных стеблей, листьев, цветов и т. п., давая впечатление богатой чеканной ризы. Таким способом были украшены все старые иконы работы киевских монахов-художников, исполненные для Чолнского мужского монастыря Трубчевского уезда Орловской губ., имеющие дату 1698 года (см. рис. 313). Этот прием декоративного украшения икон продолжается и в XVIII веке, с тою разницей, что бывший ранее сильный рельеф, постепенно понижаясь, переходит в гравировку по дереву. При этом орнаментация узоров остается гладкой, ограничиваясь глубоко врезанной толстой бороздой, а фон между рисунком заполняется крупными точками, дающими впечатление матовой поверхности. Такое украшение золотых фонов икон применялось до самого последнего времени, с тою только разницей, что прежде резьба предшествовала левкасу и золочению, а в XIX веке



302. Складе

по гладко
придавая

Из дру
иконах, на
стигая кру
давая в п
металличес
сельских п
лические.
среди веко
крупных р
деревянны
промышле
лишенные
гие—покр



302. Складень патриарха Никона XVII века. Москва. Патриаршая ризница

по гладкому золоченому дереву чеканом набивают мелкий узор, придавая доске характер гравированного металлического оклада.

Из других деревянных резных украшений, помещавшихся на иконах, надо отметить венцы, короны и «цаты», или подвески. Достигая крупных размеров, они исполнялись очень тщательно, передавая в покрытой позолотой резьбе все особенности подобных же металлических украшений. Чаще всего они попадались в глухих сельских приходах, где недостаток средств не позволял иметь металлические. В упраздненной церкви погоста Милятино, затерявшегося среди вековых лесов Псковской губернии, все иконы, бывшие очень крупных размеров, имели подобные резные украшения. Несколько деревянных венцов, цат и окладов хранились в Художественно-промышленном музее в Москве (см. рис. 304). Одни из них гладкие, лишенные узора, но выделяющиеся по своим изящным формам, другие—покрытые орнаментом очень слабого рельефа, напоминающие



303. Икона Чолнского монастыря. Трубчевский уезд Орловской губ.

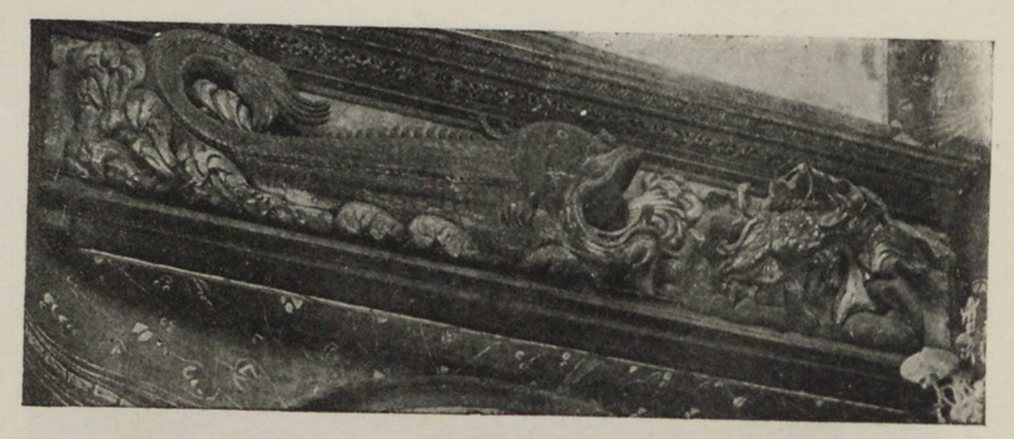
своей техникой обронные работы по металлу; третьи—с сильным рельефом, подобным чеканке. Из венцов, помещенных на рис. 304, средний, очевидно, украшал какую-нибудь статую святого, которая до нас не дошла.

Ближе к декоративным барельефам, чем к иконам, стоит прекрасный фриз, представляющий выбрасываемого китом пророка Иону после трехдневного его пребывания во чреве кита. Этот фриз находился в Успенском соборе Свенского монастыря близ города Брянска, где помещался над аркой западных входных дверей, против середины большого иконостаса. Исполненный на одной большой доске, он имел в длину 4,52 м., в высоту 1,7 м., при наибольшей высоте рельефа 0,27 м. Его композиция представляла интересный образчик стилизации морских волн и фантастического кита, с роговидными щитками на хребте, как у осетра, с широким хвостом и крупной головой, напоминающей голову дельфина. Главным пятном всей композиции были фигура кита и волны, несущиеся около него; изображение же Ионы мало заметно. Орнаментация, покрывавшая выступающие части рамки, мелкая и запутанная, напоминает мотивы резьбы второй половины XVII века. И хотя в монастыре не было никаких известий ни о причине, ни о времени появления этого барельефа на стене храма, строившегося в 1749—1758 гг., все же его можно отнести к этому времени, не опасаясь сделать грубую ошибку (см. рис. 305)[1].

Изображения диковинных животных и рыб, фантастический, почти сказочный вид которых давал широкий простор замыслу худож-

[1] Фотография этого интересного барельефа, ныне уже не существующего, равно как и все сведения были доставлены местным любителем археологии Д. Ю. Морицом в 1912 году.

304. Резные цаты и венцы. Москва. Художественно-промышленный музей



305. Резной барельеф из собора Свенского монастыря Брянской губ.

ника, всегда интересовал русских резчиков. В старину, как во внутренних, так и в наружных украшениях, они встречались довольно часто. Представление же о наружном виде никогда невиданных животных наши художники получали из распространенных в то время рукописных сборников, азбуковников, словаря Берынды и других подобных изданий. Описание кита, поглотившего пророка Иону, было помещено в этих книгах в следующих выражениях. «В мори есть две рыбы—едина цета (Coeta—кит), а другая балена (Balaena mysticetus), длиною она 60 сажен, а в ширину 30. Егда же они учнут играти, тогда кричат гласом аки лютый зверь, а на носу у них аки две трубы великия дымныя и егда приснет из них водою, и оттого корабли потопают»[1]. Такое описание давало широкий простор фантазии художника, и произведения, выходившие из-под его резца, носили чрезвычайно оригинальный характер. Самым же излюбленным изображением была фигура льва—трон Грозного в московском Успенском соборе покоится на четырех свернувшихся в клубок для большей устойчивости всего сооружения подобных зверях. «Один зверь есть лев, имевший еще два имени—*лютой* и *скимент*; другой зверь—*уена*, по азбуковнику медведица, рысь, а по словарю Берынды—*зверя окрутное без обернения выи*. Два другие названы *оскроганами*»[2]. Похожие один на другого, эти звери в сущности представляют тип льва, изображения которого попадаются очень часто как символ силы, служа опорой сооружения. В коллекциях Государственного Исторического музея хранится один из таких львов, сплющенная фигура которого, очевидно, была приспособлена служить подставкой. Кроме подобных ножек, при царских тронах устраивались фигуры

[1] «Древности», «Труды Московского археологического общества», 1874, стр. 45—46.

[2] *И. Е. Забелин.* «Домашний быт русских царей». М. 1895, стр. 194.

306. Резной геральдический лев. Фрагмент герба XVIII века. Москва. Художественно-промышленный музей

львов более крупного размера, которые, имея декоративное назначение, снабжались особым механизмом. Такие изваяния бывали у тронов византийских императоров[1] и у копировавших их пышность московских царей. В Коломенском дворце в царствование Алексея Михайловича имелись около трона резные фигуры львов, туловище которых для большего сходства с живыми зверями было оклеено овчиной, а внутри каждой фигуры было устроено «львово рыкание», с мехами, приводимыми в действие из соседнего помещения, или «чюлана». Симеон Полоцкий, описавший в виршах великолепное убранство Коломенского дворца, посвятил этим произведениям резного дела следующие строки:

Дом Соломонов тем славен без меры,
Яко ваяны име в себе зверы.
И зде суть мнози к тому и рикают,
Яко живи льви глас испущают,
Очеса движут, зияют устами.
Видится, хощут ходити ногами.
Страх приступити, тако устроенни.
Аки живии льви суть посажденны[2].

Эти львы с течением времени пришли в ветхость, механизмы их были сломаны, и уже в описях Коломенского дворца XVIII столетия отмечается печальное состояние как самих зверей, так и того «чюлана», где было устроено «львово рыкание».

От XVIII же столетия до нас дошли декоративные фигуры резных геральдических львов, единорогов и других подобных животных, с крупными головами, на тонких сухопарых ногах. Оставшийся от какого-нибудь герба один из таких львов до 1918 года хранился в московском Художественно-промышленном музее (см. рис. 306). В первой половине XIX века, когда было особенно распространено куренье табака в трубках, последним нередко также придавали форму льва. Одна из таких трубок, вмещавшая чуть ли не 250 грамм табаку, хранится в коллекциях Московского Кустарного музея (см. рис. 307).

Печатные доски для икон. К числу резных икон надо отнести очень редко встречающиеся деревянные доски (клише), служившие для печатания бумажных оттисков со священными изображениями. Досок этих сохранилось так мало оттого, что на них бывали неоднократно гонения как со стороны духовного, так и светского начальства. Первое, оберегая чистоту веры, второе, преследуя фискальные средства, не давали развиваться этому делу. Гонениями на печатные произведения религиозного характера особенно отличался патриарх Иоаким, который находил неприличным, что «всякие

[1] *С. Bayet.* L'art byzantin, p. 118, 207.
[2] *Ф. И. Буслаев.* Историческая хрестоматия, стр. 1197.



307. Резная трубка-лев. Москва. Кустарный музей

невежды режут на досках и печатают на бумаге развращенно иконы спасителя, богородицы и святых, другие же покупают такие печатные листы, деланные Лютерами и Кальвинами наподобие лиц своея страны»[1]. Аргументируя тем, что все эти новшества, нарушающие старые устои народной веры, ведут к небрежению святых икон, так как этими печатными листами «украшались в Москве храмины, клети и сени, где дотоле стояли одни святые иконы»[2], патриарх окружною грамотою 1674 года печатание и продажу таких листов воспретил под страхом жестокого наказания. Самые же листы было приказано отобрать и сжечь. Действительно, при резьбе досок для печатания икон за образец брали западные рисунки, которые изменять согласно православным иконописным канонам не умели; потому оттиски и выходили неподходящими по духу к православию (см. рис. 308). Недаром патриарх писал, что листы эти изображают «святые иконы наподобие лиц немецких и в своестранных одеждах», потому что «еретики святых икон не почитают, и, ругаясь, развращенно печатают на посмех христианам и таковыми листами иконы святые на досках небрежно чинятся и ради бумажных листов иконное писание презирается, а церковью и отеческим преданием иконное поклонение издревле запове-

[1] *Д. А. Ровинский.* Русские народные картинки, Спб. 1900, стр. 77.
[2] «Акты Археографической комиссии», т. III.



308. Резная доска для печатания иконы. XVIII век. Чернигов. Музей

дано и утверждено и писати на досках, а не на листах велено»[1]. Следствием этого послания было более строгое отношение в выборе сюжетов для печати, но печатные листы продолжали распространяться все более и более, пока не попали под петровскую инструкцию, изданную 11 мая 1710 года, которой устанавливалась цензура, а, главное, пошлина на всевозможные произведения русского искусства. Эта инструкция, состоявшая из двадцати пунктов, назначая супер-интендантом Ивана Заруднева, при определении его на службу в Оружейную палату, точно устанавливала его права и обязанности в качестве цензора. Семнадцатый пункт этой инструкции гласит: «Которые люди на Москве и в городах, и в рядах, и на площади, и по улицам иконы неискусного и плохого письма учнут продавать втай, без признаков, также бумажные печатные листы русской резьбы и тех неискусного и плохого письма иконы и листов нигде ни кому с сего числа не продавать и ни кому не покупать». Пункт 18: «А заморскими листами, на которых печатаны изображения святых, не торговать в иконном ряду, в овощном и ветошном рядах и на гостинном дворе, и в разноску по неискусным местам и по кресцам, и по улицам, и по переулкам и как изображений святых, также и неявленных заморских вещей отнюдь не производить». Пункт 19: «Которые люди печатали и впредь печатать будут медными и деревянными досками листы вся-

[1] *И. М. Снегирев.* Памятники московской древности, М. 1842, стр. LXIX.

ких вещей на продажу и им те доски резные медные и деревянные для свидетельства явить в палате супер-интенданту за засвидетельство и за признаки с тех досок имать в его величества казну по вышеписанным трем степеням». После установления цензуры, история которой подробно изложена у Д. Ровинского в его труде «Русские народные картинки»[1], постепенно начало исчезать кустарное производство печатных икон и картин религиозного характера, сосредоточиваясь в руках более крупных промышленников. Мелкие кустари, не имея возможности уплачивать пошлин и боясь конфискации имевшихся в их руках досок, разбрелись по домам, унося с собою уцелевшие резные клише. На родине доски эти, лишенные прямого применения, заняли место в божницах по крестьянским избам, заменяя собой иконы. В некоторые из них вделали медные литые крестики и образки, и в таком виде они существовали до половины XIX столетия, когда И. И. Голышев нашел и издал целых шесть подобных досок, оттиски с которых были приложены к изданиям владимирского статистического комитета. Это были: во-первых, евангелист Лука, 2) икона знаменье, 3) о двенадцати добрых друзьях, 4) изображение храма, 5) распятие Христово и 6) Христос в багрянице. Существующий во Владимирской губ. обычай мыть иконы перед праздником пасхи привел к тому, что за многолетнее свое существование все выступающие части рельефа на досках оказались сильно сглаженными и с округленными краями, благодаря чему оттиски с них вышли очень слепые. В коллекциях Государственного Исторического музея имеется несколько подобных досок, из которых наиболее древняя с изображением святителя в монашеской мантии (см. рис. 309). Эта доска украинской работы и относится к XVII веку.

Доски для лубков. По характеру резьбы к этим доскам близко стоят клише для печатания народных лубочных картин светского содержания, не подчинявшихся никакой цензуре и являвшихся настоящим показателем народного вкуса, его мировоззрения и степени культуры. Оттиски с них широко распространялись до 50-х годов XIX столетия, когда на них начало обращать внимание начальство, отбирая и уничтожая чересчур смелые по своему содержанию. Так как самое главное производство лубочных картин было в Москве, то, по распоряжению московского генерал-губернатора графа Закревского, в 1851 году все старые доски, не имевшие цензурного дозволения, были собраны и уничтожены полицией. Благодаря этому печатных досок для лубочных картин почти нигде не осталось, и чрезвычайно ценной является случайно сохранившаяся половина печатной доски для лубочной картины, хранящаяся в черниговском Музее древностей (см. рис. 310). На ней представлена охота на кита, очевидно, заимствованная с какой-нибудь иностранной гравюры, судя по костюмам охотников. Китобои все одеты в короткие камзолы не-

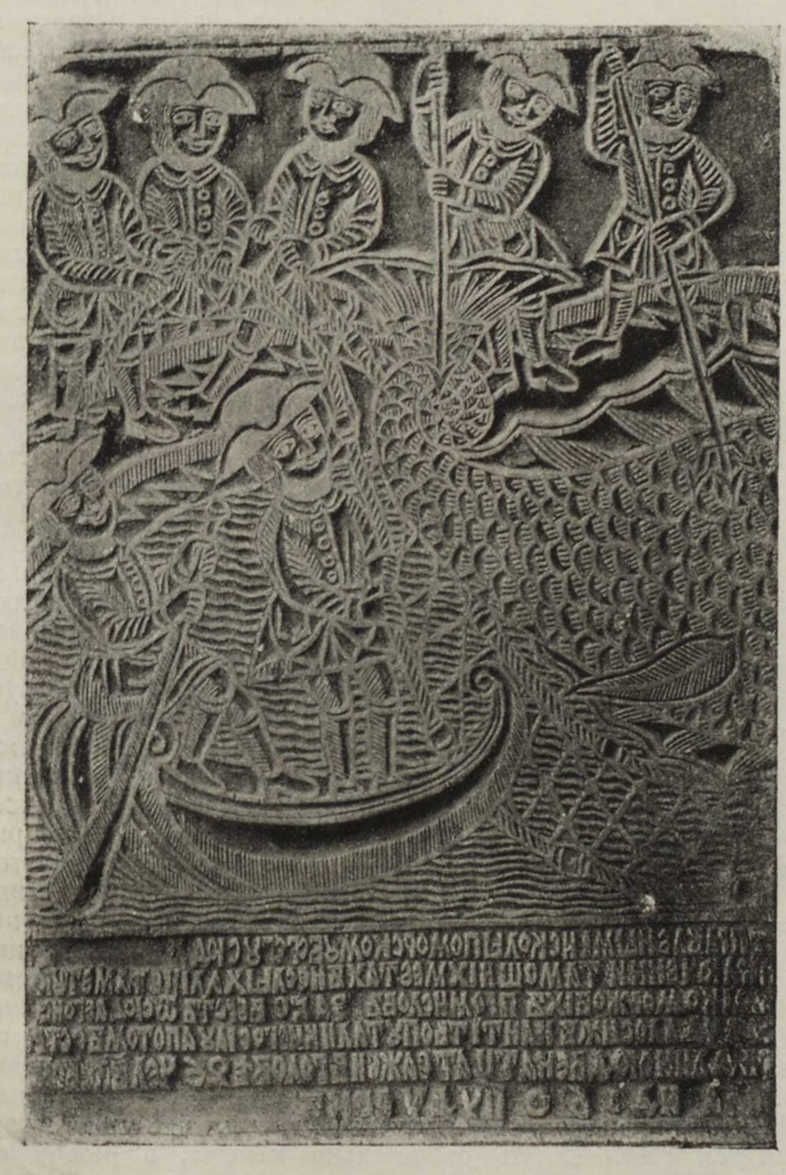
[1] Спб. 1900, т. I.



309. Резная доска для печатания икон. XVII век. Москва. Гос. Исторический музей

мецкого образца и имеют треуголки на голове, каких никогда не носили наши поморы. Надпись, с подробным объяснением изображенной на картине сцены, исполнена славянским шрифтом, что позволяет отнести время ее изготовления к периоду, предшествовавшему введению гражданского шрифта в России. Понятие о технике исполнения на дереве лубочных картинок можно получить в богатейшем тексте Д. А. Ровинского «Русские народные картинки»[1]. Но и в этом

[1] Спб. 1881. Пять книг текста и четыре тома рисунков.



310. Половина доски для печатания лубочной картины. XVIII век. Чернигов. Музей



311. Клише для книги XVIII века. Москва. Гос. Исторический музей

великолепном издании большая часть лубков исполнена с металлических клише, которые как более прочные и удобные рано вытеснили деревянные доски работы доморощенных художников. В духовной печати, наоборот, деревянные клише держались гораздо дольше, и на страницах старопечатных книг и более поздних изданий вплоть до XIX столетия попадалось много довольно сложных по композиции и тонко вырезанных заставок, концовок и титульных листов (см. рис. 311).

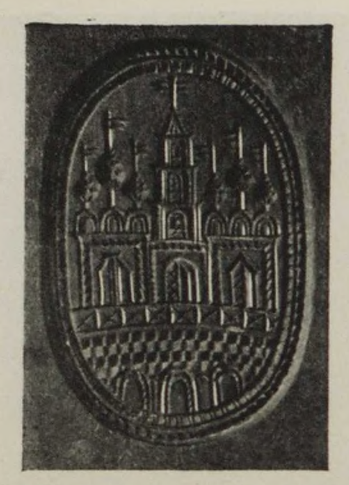
Доски для набоек. Как доски для картин, так же резались и доски для печатания рисунков на ткани ручным способом. И в том и в другом случае требуется выбрать те части доски, которые на оттиске должны оставаться непокрытыми краской. Для этой цели брали обыкновенно липовую доску и на нее переводили или на ней рисовали узор, который потом осторожно обрабатывался резчиком. Старинные набойные доски, или «манеры», делались, сравнительно с позднейшими, очень тонкими и, несмотря на это, имели резные рисунки с обеих сторон (см. рис. 312). Манеры более позднего происхождения по размерам повторяющейся части рисунка, которая носит специальное название раппорта, стали делать значительно меньше, а резьбу на них глубже. Вследствие этого доски пришлось клеить в несколько слоев. Для прочности вместо липы стали употреблять белый клен, пальму и другие более твердые породы дерева. Еще позднее при исполнении тонких частей рисунка в деревянные формы

312. Набойная доска (манера) XVIII века. Москва. Кустарный музей

стали вводить металл. Старинные набойные доски сохранились во многих столичных и провинциальных музеях и у старых набойщиков и представляют любопытные мотивы народного творчества[1]. Уцелевшие оттиски лубочных картин и разнообразных по узорам старинных набоек являются интересными памятниками тех влияний, под которыми находилось народное искусство, и тех массовых культурных требований, которые вызывали к жизни подобные произведения.

Формы для кафелей. Кроме этих образцов народного творчества, русские резчики показали себя большими декораторами в изготовлении форм для разноцветных поливных кирпичей, которыми в старину облицовывали части зданий. Поливные кирпичи, или «ка-

[1] Подробнее см. *Н. Н. Соболев.* Набойка в России, М. 1912.



313. Пряничная форма из коллекции Шабельской.

фели», были покрыты рельефными узорами из орнаментов растительного и фантастического характера, с сюжетами, представляющими небывалых птиц и зверей. Эти кафели, пережив века, являются одним из красивейших украшений русской архитектуры. Они приготовлялись следующим образом. В деревянную резную форму вдавливалась сырая глина, которая по высыхании расписывалась огнеупорными красками, поливалась глазурью и затем обжигалась на сильном огне. Готовые кафели не боялись изменения погоды и вставлялись в заранее приготовленные места в стенах храмов и гражданских зданий. Большинство московских церквей XVII века имело подобные украшения в виде богатых фризов, опоясывавших храм, или в виде отдельных кафелей, заполняющих квадратные ширинки. Великолепные фризы церкви Григория Неокесарийского в Москве на Советской улице (Большая Полянка), Андреевской богадельни под Воробьевыми горами или собора в Измайловском зверинце и других зданий и сплошь покрытые кафелями терема Крутицкого подворья или хранящиеся в разных музеях столицы кафели с разрушенного здания Китайской аптеки, на месте которой воздвигнут московский Исторический музей,— остаются навсегда примерами подобных украшений крайне разнообразных рисунков. Деревянные формы их, имеющиеся в музейных коллекциях города Полтавы и в собрании П. И. Щукина в Государственном Историческом музее, вызывают в специалистах некоторое сомнение в их подлинности (А. В. Филиппов утверждает, что эти формы—поздние подделки, каких было немало в Щукинском музее).

Пряничные доски. Если даже до нас не дошли подлинные формы для кафелей или те образцы из дерева, по которым они делались, зато уцелели в большом количестве и разнообразной величины аналогичные формы для пряников, хранящиеся во многих музеях и частных собраниях (см. рис. 313). Роль пряников в жизни русского народа и их широкое распространение хорошо известны. Недаром без «пряника печатного» не обходится ни одно угощение ни в былине, ни в народной русской сказке. Крайне разнообразные по способу своего приготовления, они разделялись по своему назначению. Среди них имелись «прощальные», «подарочные», «поминальные», «свадебные», «печатные» и целый ряд других. Самое название «печатный» указывает на характер его поверхности, украшенной, как печатью, каким-нибудь узором, который получался не только от

красиво расположенных цукатов или цветных потоков сахара, но и от глубоко вырезанных в деревянной форме украшений. В этих украшениях резчики наши давали широкий простор своей фантазии, предпочитая изображениям трав фигуры фантастических животных и сказочные постройки. Целые города с башнями (см. рис. 314), украшенными по шатровым верхам флагами, «протозанами» и гербами, с причудливыми окнами, дверями и воротцами, небывалые зверки и птицы являются необходимой принадлежностью пряничных форм. Среди этих крайне разнообразных украшений чаще других встречается фигура двуглавого орла, который употреблялся русскими резчиками не на одних пряничных формах; двуглавым орлом украшались вальки, ковши, жбаны, передки телег и другие предметы домашнего обихода. Вырезывая для пряничной формы фигуру орла, резчики не пользовались каким-нибудь определенным шаблоном, но изменяли форму его в зависимости от данного места. Благодаря этому на многих пряничных формах XIX столетия характер орла более напоминает формы московского герба XVII столетия. Такова пряничная форма 1824 года, хранящаяся в Государственном Историческом музее, на которой двуглавый орел рисунком распущенных крыльев, широко расставленными головами и удлиненными шеями больше напоминает московский герб времени Алексея Михайловича, чем бывшее в это время изображение государственного орла с опущенными вниз длинными крыльями, занимавшими больше места в ширину, чем в высоту (см. рис. 315). Иногда с фигурой орла соединяют какие-нибудь изображения животных или же просто орнамент. Так, на другой пряничной форме того же музея по бокам помещенного в середине двуглавого орла изображены две фигуры скачущих лошадей, вероятно,



314. Пряничная форма. Москва. Гос. Исторический музей



315. Пряничная форма. Москва. Гос. Исторический музей

переделанные русскими резчиками из геральдических изображений льва и единорога английского герба, которыми как декоративным украшением начали пользоваться в России чуть ли не с XVI века. Под влиянием продолжительной руссификации, все более и более удаляясь от оригинала, герб утратил первоначальный характер и значение и стал употребляться как красивая декорация, удачно соединяющаяся с формой центрального пятна. Характерные черты льва и единорога постепенно исчезли, и в позднейших изображениях мы видим фигуры фантастических четвероногих, находящихся в отдаленной степени родства со своими прототипами. Выше лошадок на рассматриваемой форме помещены два сирина, а кругом всей композиции идет крупная надпись славянскими буквами: «Ковришку сию осташковскую отсылаю кприятелю и другу помня твою ко мне верную услугу пряні» (см. рис. 316). Кроме таких посвятительных надписей, на пряниках вокруг орла вырезывались иногда вирши вроде следующих: «Радуйся Российский орел двоеглавый, ты бо еси во всем мире славный»,—или же просто надписи с обозначением времени исполнения формы и именем автора-резчика: «Сего 1776 году мѣсяца апрѣля 4 дня, тово дня сию доску рисовал Матвѣй Воронинъ, а сія доска Петра Кудрина»—или «Сеі пряникъ смедомъ ісперцемъ іздухами сия доска села Работакъ Івана Кузмина Краснаныкава» (см. рис. 317). На этой доске, находящейся тоже в московском Историческом музее, внутри рамки, образуемой надписью, изображены два узорчатых коня, скачущих навстречу друг другу, между кото-



316. Пряничная форма Осташковского уезда Тверской губ. Москва. Гос. Исторический музей

рыми на верхушке цветка сидит птица. Весь остальной фон заполнен небольшими цветочками, которые посажены отдельно в разных поворотах. Самая надпись заключена в двойную рамку, по внешним углам которой вырезаны небольшие цветочные формы. Иногда, вместо надписи, полностью помещены только начальные буквы слов: напр. В. К. П. Г., что означает принадлежность пряника заведению «Вязниковского купца Петра Гагаева» (Голышев И. И., Оттиски с пряничных форм. Слобода Мстера 1877 г.). Подобный род шифра встречается довольно часто; отдельные буквы, скрывающие смысл фразы, трудно поддаются разгадке. Помещенные в коллекциях музеев, формы с подобным набором букв рискуют сохранить навсегда свою тайну, так как, приобретаясь у случайных продавцов, они часто привозятся в музей неизвестно из какого угла России. В других случаях место надписи занимает просто набор из разных букв славянской азбуки, дающий причудливый узор, который красивой лентой охватывает середину пряничной формы, занятую затейливым орнаментом. Такова больших размеров пряничная доска того же музея (см. рис. 318). В середине ее вырезаны два крупных пятна, напоминающих общей схемой рисунок парчи. Внутри этих пятен помещены парами фантастические птички, отделенные тонкими веточками орнамента одна от другой. В центре пятен, в особой фигурной рамке, имеются изображения двуглавого орла XVII века, с опущенными крыльями. Кругом широкой полосой идет славянская вязь, собранная из крайне разнообразных букв, не только не имеющая какого-нибудь значения, но и среди букв имея такие, каких нет ни в одном алфавите. Можно думать, что резавшие эту доску мастера, слабо знавшие грамоту, передавали форму, не гонясь за смыслом, и получили четкий



317. Пряничная форма села Работки Нижегородской губ. Москва, Гос. Исторический музей

узор, который дал всей композиции нарядный вид. И. И. Голышев думает, что это делалось умышленно, с целью придать прянику какое-то «таинственное, неведомое пожелание благополучия и счастья, как талисман, не имеющий ключа разгадки»[1].

Постепенно исчезнув из обихода жизни русского народа, пряники заменились кондитерскими тортами, а формы, вырезанные очень глубоко и на очень толстых досках, частью попали в музеи и частные коллекции, частью же погибли навсегда. Громадных полутора-аршинных пряников давно уж не пекут, и только уцелевшие формы их дают представление об исчезнувшей отрасли резьбы прошлого времени. По городам, долго сохранявшим пряничное производство, как Тверь, Тула, Вязьма и другие, в большом еще ходу были белые мятные пряники, формы для которых представляют доску, разделенную на небольшие четырехугольные части (см. рис. 319), или же имеют характер отдельных фигур в виде рыбы, свиньи, барыни, орла, какой-нибудь многоярусной колокольни (см. рис. 320), гусара на коне, петушка и пр. и пр. Оттиснутые отдельными сюжетами, пряники эти покрывались местами полосками сусального золота или розовой крупы и продавались на деревенских ярмарках.

И г р у ш к и. Кроме крупных и мелких статуарных изображений религиозного и гражданского характера, русские резчики создали многочисленные и разнообразные произведения для забавы детей. Древнейшие русские народные игрушки были

[1] «Атлас рисунков со старинных пряничных досок», изд. И. И. Голышева, Мстера, Владимирской губ., 1874.



глиняны
Они оч
и явля
изображ
та. Не
игрушки
окрашен
шая час
лась и
яркие к
В этногр
ле Русс
нинград
пытные
очень ре
ственно
деталям
как бы
ками вс
резьбы
русской
рушки д
ходили,
и тольк
годы пер
ной к
интерес.
выставо
посвяще
статьям
дельным
начались
моделей
разцов,
рование
ция. Не
прошлог
собрани
ского на
скульпт
ственной

[1] «В
глиняные
собрание
(*Н. М. L*

глиняные и деревянные[1]. Они очень примитивны и являются синтезом изображаемого предмета. Некоторые резные игрушки остаются неокрашенными, но большая часть их левкасилась и окрашивалась в яркие корпусные тона. В этнографическом отделе Русского музея в Ленинграде имеются любопытные примитивы с очень резко и непосредственно выраженными деталями, являющиеся как бы родоначальниками всего отдела резьбы из дерева. Мимо русской народной игрушки долгое время проходили, не замечая ее, и только за последние годы перед мировой войной к ней пробудился интерес. Благодаря ряду выставок, специально посвященных игрушке, статьям в журналах и отдельным монографиям, начались поиски старых моделей, собирание образцов, их коллекционирование и систематизация. Незаметные в отдельных экземплярах черты ушедшего быта и прошлого времени оказались ярко выраженными в умело подобранных собраниях. В них, помимо любопытного материала по изучению русского народного творчества, выявлены черты первоначальной нашей скульптуры, имеющей налет особого очарования, благодаря непосредственной наивности и близости к детскому миросозерцанию, кото-



318. Пряничная форма. Москва. Гос. Исторический музей

[1] «В 90-х годах, при земляных работах в московском Кремле были найдены глиняные игрушки, относящиеся к XVI или началу XVII века. Они поступили в собрание московского Исторического музея, где и сохраняются до сего времени» (*Н. М. Церетелли*. Русская народная игрушка, Academia, М. 1933, стр. 26).



319. Форма для маленьких пряников. Москва. Гос. Исторический музей

рое проявляется, быть может, даже невольно, при попытках резчика облечь в реальную форму сказочный мир. В нашей резной игрушке между примитивами этнографических музеев и разрозненными образцами начала XIX века, счастливо уцелевшими, большая темная пропасть. Те старинные игрушки, которые нам известны, отражают типы и быт только с начала XIX века; все, что было в XVIII, XVII столетиях и ранее, до нас не дошло, и мы имеем только архивные данные, позволяющие восстановить те игрушки, которыми забавлялись наши предки.

Первобытные игрушки различных народностей, судя по этнографическим коллекциям, имеют много общих черт—младенчество культуры роднит их между собой. Это очень грубые, едва узнаваемые фигуры людей и животных, к которым присоединяются лодки, сани, повозки и тому подобные предметы. Позднее приходит эпоха влияний соседних, более высоких культур, от которых начинают заимствовать новые образцы. К этой эпохе и будут относиться привозные игрушки XVII столетия, сведения о которых сохранились в старинных книгах и столбцах Оружейной палаты. Изучая их, можно все тогдашние игрушки разделить на две группы: одну, к которой относится все привозимое из-за рубежа, и другую, которая являлась продуктом самостоятельного творчества резчиков Оружейной палаты. Среди привозных игрушек попадаются и механические, как «круг заводной, а по кругу немка бегает». Но в большинстве это—неподвижные фигуры, заключенные в стеклянный ящик или футляр. Помещенные в таких ящиках фигуры были по большей части восковые. Соединенные в группы, они составляли сцены религиозного характера. Заимствованные из священного писания различные события трактовались с обычными в ту эпоху анахронизмами в костюме и обстановке. Это давало повод писцам Оружейной палаты рассматривать их буквально, не считаясь с сюжетами, которые они представляли, благодаря чему в документах XVII века читаем такие записи: «Въ ящикѣ деревянномъ мужикъ в шляпѣ, волосатъ съ бородою, да жонка съ робенкомъ на ослятѣ, да собака». В этом наивном описании нетрудно угадать «Бегство в Египет», трактованное в духе бывших тогда в большом ходу немецких гравюр. Далее:



320. Тверская пряничная форма. Москва. Гос. Исторический музей

«Въ ящикѣ деревянномъ подъ стекломъ три нѣмки вощаныя, да робенокъ; у стекла уголъ выломленъ». «Въ ящикѣ деревянномъ подъ стекломъ мужикъ вощаной, старъ с бородой, да голова звѣриная». «Въ ящикѣ въ деревянномъ подъ стекломъ нѣмка вощаная, волосата с робенкомъ» и т. д.[1]. Подобные игрушки были хрупки, часто ломались и чинились домашним способом мастеровыми людьми Оружейной палаты. «179 года, ноября въ 19 день... органисту Симону Гутовскому на струны, да на четверть фунта воску ярого, да на два фунта сандалу да на сто свѣчь сальныхъ рубль 13 алтынъ 2 деньги... велено ему починить немцы потѣшные въ хоромы къ вел. гос. царевичу и вел. кн. Ѳедору Алексеевичу»[2]. К привозным игрушкам принадлежал и «Рай», упоминаемый у И. Е. Забелина. В документах Архива Оружейной палаты сохранилось его подробное описание. «Рай—станокъ деревянной. На трехъ сторонахъ по орлу двоеглавому съ карунами, писаны по золоту розными красками; на четвертой сторонѣ затворъ, крытъ бархатом червчатымъ, по бархату подписано по латынѣ. На другой сторонѣ изнутри по зеленому откосу шито золотомъ и серебромъ и розными краски. Въ немъ по сторонам, кругомъ и вверху вставлены зеркалы; промежъ зеркалъ прибивано к дереву канитель и снурки золотые. Въ немъ же поставлено древо разцвечено розными краски; на деревѣ сидитъ ангелъ съ мечемъ; по сторонамъ того древа стоятъ люди и всякіе звѣри. По сторонам двѣ скобы желѣзныя. Цѣна пять рублевъ»[3]. Игрушки, изготовлявшиеся в Москве резчиками Оружейной палаты, были проще. Среди них можно было встретить «человека деревяного с колесы стоячего»[4] и «двѣ лошади потѣшныя з живства»[5] и «на возокъ налагалище потѣшное» и «топорки потѣшные»[6]. В годы детства Петра I характер изготовлявшихся игрушек значительно изменяется, большинство их представляет миниатюрные—«потешные»—образцы настоящего вооружения. В это время особенно много делают то «барабаны потѣшные», то «древко потѣшное знаменное с змеемъ»[7] и другие подобные предметы.

Весьма вероятно, что мастера Оружейной палаты, чинившие заграничные игрушки и делавшие новые «против образца», повторяли их дома для забавы своих детей, а, может быть, также и для продажи на рынке. Таким образом, привозные образцы начинают из дворцовых покоев проникать в народные массы и входить в обиход детской жизни, давая новые мотивы в игрушечное дело. Народное творчество, постепенно обновляясь, расширяет и совершенствует подбор своих образцов. XVIII век в России не оставил о русской

[1] Архив Оружейной палаты, Опись Викторова 4, лл. 368—374.
[2] Там же, стб. № 13447, л. 96.
[3] Там же, Опись Викторова 936, лл. 664—676.
[4] Там же, стб. № 22908.
[5] Там же, стб. № 12189.
[6] Там же, стб. № 7706, л. 88.
[7] Там же, стб. № 13872, лл. 42 и 45.



321. Резная игрушка—«Кот». Москва. Кустарный музей

игрушке ни письменных ни вещественных следов. Вполне возможно, что в этом столетии это были все те же формы предыдущих эпох, варииируемые согласно вкусу и разумению автора-резчика (см. рис. 321).

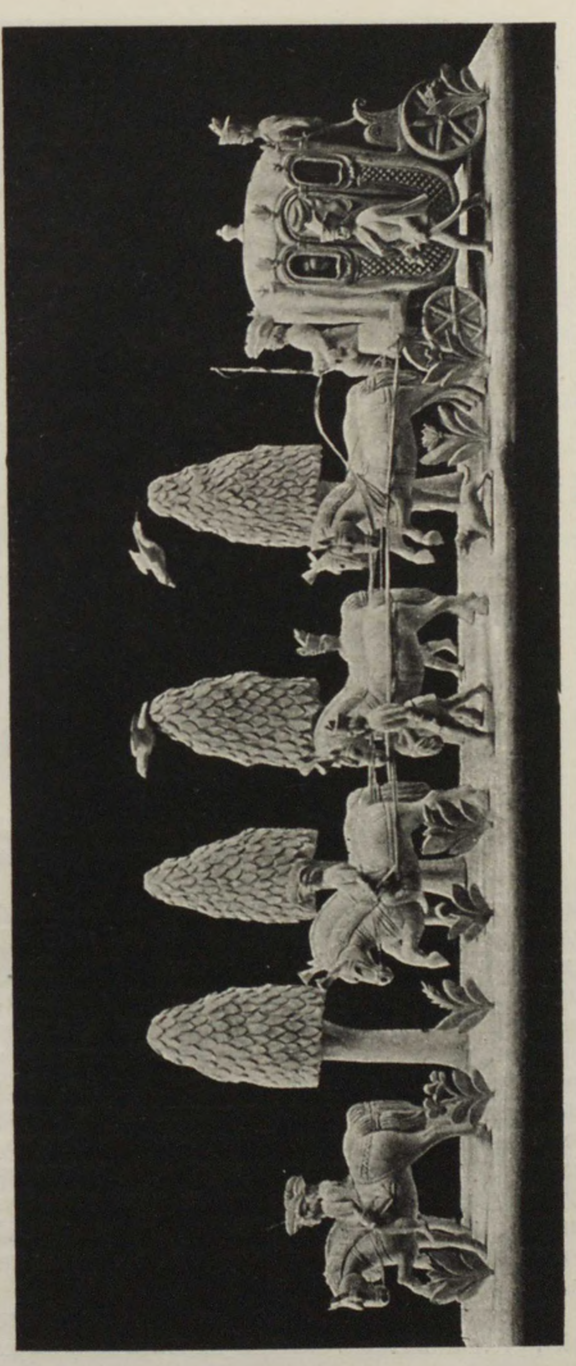
После 1812 года в нашем игрушечном деле появляются новые модели и начинается как бы новая эра. Милитаризм, охвативший Европу, войны, сменяющие одна другую,—все это отразилось на русской деревянной игрушке. Бравые гренадеры, застывшие в вытянутых позах, жеманные барыни в турецких шалях, кормилицы с ребенком—все эти фигуры, разнообразного размера, пестро и ярко раскрашенные по левкасу, придававшему особую живость и жизненность росписи, появляются с этого времени в изобилии.

Мода на украшения туалетных столиков и комодов в богатых домах фарфоровыми статуэтками и группами, изготовляемыми на заводах Попова, Гарднера, Миклашевского и др., вызвала спрос на более дешевый продукт, и наши резчики нашли и здесь применение своих навыков. Появляются группы резных фигур, ярко вызолоченные, с росписью поверх позолоты, которыми и заменяют дорогие безделушки фарфоровых заводов (см. цветную таблицу № 9) в семьях со средним достатком. Практиковавшаяся сводка отдельных фигурок в группы и целые наборы их вызвали к жизни специально изготовлявшиеся целые «хозяйства», «китайскую мелочь» [1], «стада с пастухом», «зверинцы» и пр. Среди подобных наборов едва ли не лучшей игрушкой

[1] «Китайская мелочь» представляла собою наборы крошечных фигурок, продававшихся в небольших деревянных ящичках, оклеенных или цветной бумагой или обоями. На внутренней стороне крышки обычно был приклеен маленький четырехугольный кусочек зеркала. Находящиеся в ящичке фигурки делались не больше 4—4,5 см. высоты. «Тут встречаются фигурки франтов, модниц, военных, монахов, курильщиков, почтальонов, разносчиков и пр. Как отголоски пасторалей XVIII века, встречаются пастушки в пудреных париках и лукавые амуры с письмами и цветами; как дань увлечению театром—разнообразные театральные персонажи: короли и королевы в золотых коронах, балетные танцовщицы, арлекины и другие маски итальянской комедии» (*Н. М. Церетелли*. Русская крестьянская игрушка, стр. 139).

была «Лавра», выделывавшаяся в Сергиевом посаде близ Москвы (ныне город Загорск Московской области) местными кустарями, охотно раскупавшаяся богомольцами, которые и разносили ее чуть ли не по всей тогдашней России. Ящик с «Лаврой» содержал набор упрощенных по формам церковок, часовен, башен и монастырских стен с планом, указывающим, как их расставлять. До революции это был широко развитой игрушечный промысел, в настоящее время совершенно заглохший. Современные кустари города Сергиева «Лавр» больше не делают, и в городе осталось, кажется, только одно семейство, продолжающее по старой памяти изготовлять эту игрушку.

В конце XIX столетия и в первые годы XX московский Кустарный музей, обратив внимание на угасание нашей резной игрушки, принимает ряд мер к оживлению этого промысла. Художником земства Н. Д. Бартрамом даются местным куста-



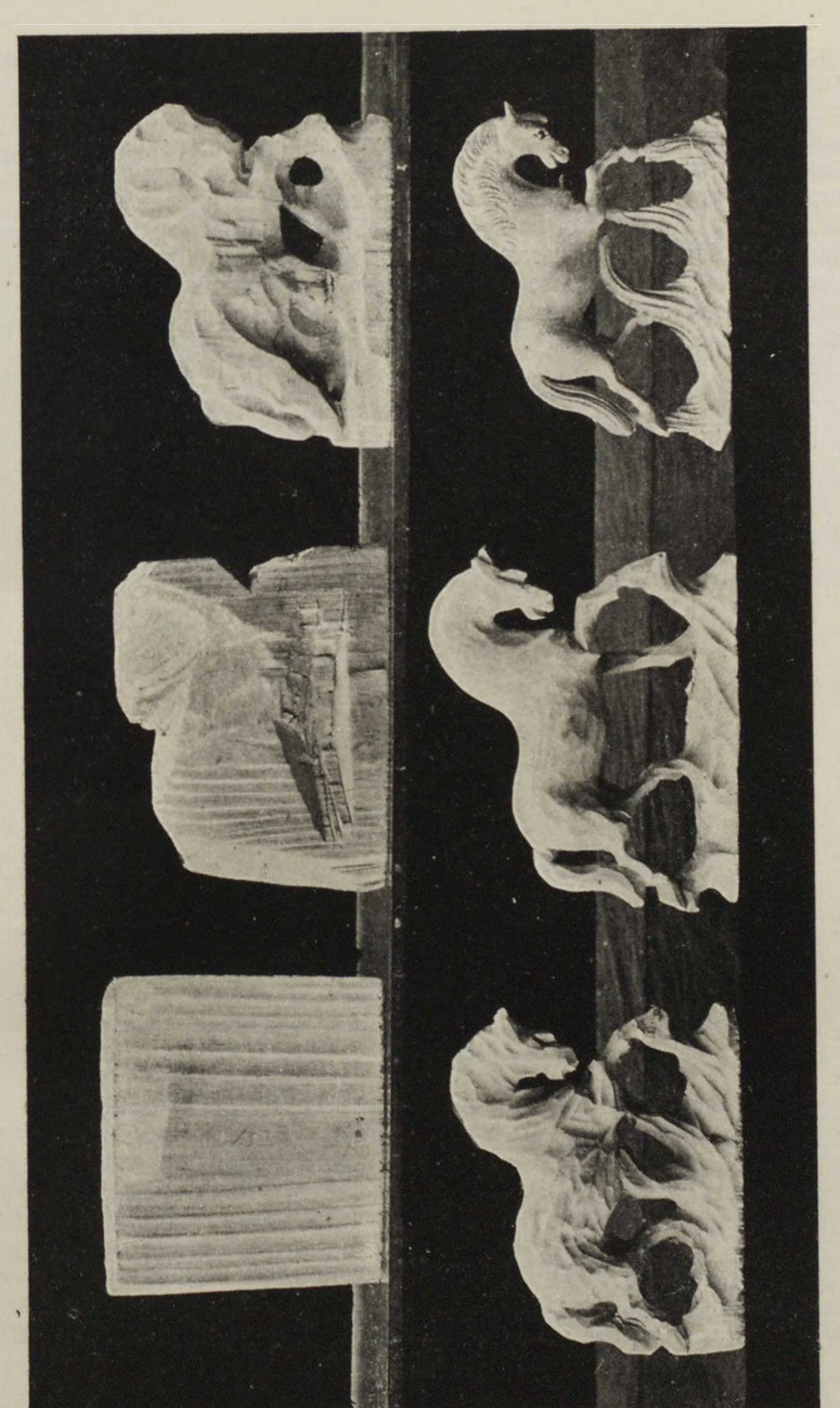
322. *«Поход славного короля Людовика». Работа И. А. Рыжова XIX века. Москва. Кустарный музей*



323. Богородская резная игрушка—«Генерал 1812 года». Москва. Кустарный музей

рям рисунки старинных лубков из собраний Ровинского, по которым они исполняют новые модели, как «Поход славного короля Людовика»—работа А. И. Рыжова (см. рис. 322), «Как мыши кота хоронят» в двух вариантах—того же автора, или к столетнему юбилею войны 1812 года—«Возвращение ополченца», «Генерал 1812 года» (см. рис. 323) работы А. Я. Чушкина, талантливого самоучки-крестьянина деревни Богородской, и др. Но искусственное насаждение кустарям чуждых им по времени и характеру сюжетов не дало желаемых результатов. Исполненные безукоризненно с технической стороны, игрушки эти лишены той интимности и непосредственности, которой проникнуты другие произведения тех же резчиков, более близкие и понятные им. Таковы, например, «Пахота», «Рубка дров», «Резчики игрушек за работой» А. Я. Чушкина (снимок с последней см. на стр. 449).

Отделка игрушки, после резьбы, стеклянной бумагой, или «шкуркой», сглаживавшей мелкие плоскости поверхности, особенно ценив-



324. Последовательные этапы резьбы игрушки «Конь». Москва. Кустарный музей

шаяся скупщиками белой игрушки, повлекла к искажению формы, уменьшению нюансов резьбы, что лишило игрушку твердости и определенности формы, свойственной дереву, и способствовало ее упадку. Смена моды и вкусов, изменившиеся условия уклада жизни и всего строя внесли и вносят изменения в характер и тип игрушек, но несколько образцов остаются неизменными и застывшими в установленной издавна форме. Это, во-первых, небольшого размера фигуры домашних животных, среди которых первое место принадлежит коню [1], и, во-вторых, неизменные «кузнецы», выделывавшиеся тысячами и пользующиеся заслуженным успехом и популярностью не только у нас, но и за границей [2].

[1] Последовательный ход работы над воспроизведением коня из целого куска дерева наглядно изображен на рис. 324.

[2] Более подробные сведения об игрушке см. в специальной монографии *Н. М. Церетелли.* Русская крестьянская игрушка, Academia, М. 1933.



«Богородские резчики за работой». Группа А. Я. Чушкина.
Москва. Кустарный музей

ГЛАВА XI

Попытки изучения народного искусства в России.—Развитие художественных кустарных промыслов в XIX веке.—Роль земств.—Особенный интерес русского общества к народному искусству.—Попытки использовать его для внедрения своей идеологии.—Роль В. М. Васнецова, Поленовых, К. Коровина, С. Малютина и других художников.—Насаждение «древнерусских» форм с особым налетом сказочности.—Резьба на Всемирной парижской выставке 1900 года.—Подмосковные мастерские Абрамцева, Сергиева и др.—Талашкино и его продукция.—Отзывы современников о новом направлении в бытовом искусстве.—Работы подмосковных резчиков.—Заключение.

Уже рассмотренных образцов русской резьбы гражданского и церковного характера достаточно, чтобы понять, какое богатейшее наследие имеет русское бытовое искусство в области резьбы по дереву. Правда, целый ряд неблагоприятных причин не дал дойти до нас этому наследию во всей его полноте. К таким причинам следует отнести и недолговечность самого материала, и периодические пожары, опустошавшие Россию, и изменение условий быта и т. п. Они привели к исчезновению многочисленных памятников резьбы, бытовавших в крестьянском и городском обиходе. К сожалению, то же, что

мы отметили в отношении к вещественным памятникам, приходится сказать и о документах. Из-за тех же многочисленных пожаров, от которых пострадали архивы, хранившиеся ранее в стенах Кремля, документальные исследования по этому вопросу можно было начать только с XVII столетия. Таким образом, картина развития резного дела на Руси выделяется из общего тумана далекого прошлого отдельными яркими пятнами в виде случайно сохранившегося то того, то другого документа или вещественного памятника. По этим, хотя и колоритным, но случайным деталям создать стройное целое, конечно, очень трудно. Но тем не менее изучение всего, что собрано и зафиксировано в этой области, заслуживает самого серьезного внимания как продукт массового искусства и как база для нового художественного творчества.

В предыдущем изложении истории русской резьбы не раз приходилось указывать на взаимодействие города и деревни, которое было постоянным и органическим явлением. Можно сказать, что дореволюционная крепостническая Россия не только в XVIII, но и в XIX веке никакого сколько-нибудь серьезного интереса к народной резьбе не обнаруживала. Здесь сказывалось в известной мере общее пренебрежение «господ» к деревенскому искусству, как к чему-то низшему, холопскому. Некоторый интерес, проявляемый к нему небольшой группой прогрессивного, главным образом, мелкого дворянства, нашел себе выражение в литературе, в наблюдениях и описаниях народных нравов и обычаев, даже народной музыки, но он обошел крестьянское изобразительное искусство, а в том числе и резьбу. Только социально-исторические сдвиги, вызвавшие подготовку в 50-х годах к «крестьянской реформе» и ее проведение в 60-х, расширили знакомство с крестьянским бытом, а вместе и с народным изобразительным искусством. Кое-какие данные попадаются в периодической литературе в результате наблюдений отдельных лиц и целых экспедиций, снаряжавшихся в разные места России. Затем к вопросам народного орнамента, деревянной архитектуры и резьбы уже вплотную подходят В. В. Стасов, И. Е. Забелин, И. И. Голышев, Л. В. Даль, А. М. Горностаев, В. В. Суслов и др. Вопросами народного изобразительного искусства начинают заниматься возникающие «Общество древнерусского искусства» и «Археологические общества» в Москве и Петербурге, равно как и созываемые по их инициативе съезды. Этот интерес к народному художеству развивается по двум социальным руслам: с одной стороны, в нем отражаются стремления реакционных слоев, дворянства и церкви сделать народное искусство орудием православно-самодержавной пропаганды, с другой—буржуазно-демократические группы через своих художников, через «передвижников» используют народное искусство в своих целях. Этим тенденциям способствовало и положение крестьянской кустарной промышленности. Отвлечение крестьян на фабрики и проникновение в деревню массы предметов городской продукции, начавшееся еще до «крестьянской реформы», а после нее

значительно усилившееся, повлияло на первых порах отрицательно на крестьянское искусство в целом и, в частности, на развитие народной резьбы. Старые бытовые условия менялись, новые требовали не столько забот по украшению собственного жилища, сколько возможно большего повышения своих денежных доходов. К этой цели должны были обратиться не только отхожие промыслы крестьян, но и их домашние рукоделия, для которых все же оставалось еще достаточно свободного от сельских работ времени. Установка этого рода превращала личное крестьянское рукоделие в кустарную промышленность, которая хотя и имела место в предшествующие периоды, но еще не поглощала тогда всей творческой деятельности крестьян, так как многое в крестьянском быту делалось для самообслуживания, для удовлетворения собственных потребностей и вкусов. В XIX веке производство на сбыт получает, чем дальше, тем более широкое развитие. Спрос на кустарную продукцию начинает расти с каждым годом. Соответственно этому и правительство, усиленно насаждая и поощряя крупную промышленность, в то же время отпускает кое-какие, правда, очень скромные, средства и на развитие кустарных промыслов, сосредоточив управление ими сначала в министерстве государственных имуществ, а с 1894 г.—в особом Кустарном комитете при министерстве земледелия и землеустройства. С другой стороны, кустарной промышленностью занимаются усиленно и земства, которые поддерживают и развивают различные виды кустарных промыслов, обращая особое внимание на художественные и, в числе их, на резьбу.

По инициативе земств и комитетов для развития сельскохозяйственной промышленности с 80-х годов прошлого столетия открываются во многих городах склады кустарных изделий; ближайшей целью их было устранение перекупщиков и создание непосредственной связи между производителем и потребителем, а также посредничество по сбыту изготовляемых кустарями-одиночками их разнообразных художественных изделий, среди которых в московском районе чуть ли не первое место занимали резные поделки. При приеме готовой продукции на склад земство инструктировало сбывавших работу кустарей по улучшению качества товара; для этой цели при складах в Москве, Петербурге, Вятке, Полтаве и других местах были организованы художественно-производственные консультации, опиравшиеся на небольшие коллекции старинных вещей, собираемых специально для наглядного руководства кустарей. Из этих коллекций старинной народной утвари и предметов обстановки и из наилучших образцов современной продукции кустарей образовались впоследствии кустарные музеи. По специальному своему назначению они никогда не задавались целью собирать в своих стенах исчерпывающие коллекции по народной резьбе, но своими экспонатами, часто выдававшимися на руки и отдельным кустарям и артелям, оказали большую услугу в деле восстановления забытых форм народного искусства и старинных приемов техники резьбы. В эти именно годы в развитии кустарного

художественного искусства, и в частности резьбы, начинает принимать участие группа художников с В. М. Васнецовым во главе. Двойственные, противоречивые тенденции, побуждавшие искать связей с народным искусством, воздействовать на него и питаться им, сказываются и на деятельности этих художников. Для одних дело было в том, что народное искусство демократично и выражает творческие влечения широких крестьянских масс. Для других—это искусство было ценно тем, что оно отражало в себе «исконные устои», догмы и формы православной церкви и царской власти. В. М. Васнецов, все отчетливее становившийся центральным проводником в искусстве идей православия и самодержавия, занимал и в отношении к народному творчеству эту вторую позицию, В. Д. Поленов—первую. Однако, эта диференциация пришла не сразу. В начале 80-х годов «открытие» народного искусства, сделанное художниками, держало их более или менее цельной группой. Они осваивали в своем творчестве народные мотивы, освежали его их переработкой и, с другой стороны, пытались дать кустарю художественные образцы, которые повысили бы качество изделий и сделали их более доходчивыми до потребителей.

Первой ласточкой такого освежения нашего искусства путем внесения в него элементов народного творчества были декорации и рисунки костюмов, созданные В. М. Васнецовым к опере «Снегурочка» (1882). Своей новизной, простотой и наивностью деталей, почерпнутых из подлинных произведений народного искусства, эти акварели, изображающие сказочную страну Берендеев, произвели на современников большое впечатление[1]. Вполне определенно можно сказать, что васнецовское оформление оперы «Снегурочка» положило начало дальнейшим опытам в том же направлении.

Их центром стало одно из бывших «дворянских гнезд», купленное крупным русским промышленником. Имение это было «Абрамцево», в 55 километрах от Москвы, по Северной железной дороге. Когда-то оно принадлежало писателю-славянофилу С. Т. Аксакову и было при нем своеобразным литературным центром. Перейдя во владение железнодорожного концессионера С. И. Мамонтова, оно изменило свою физиономию и из литературного центра превратилось в художественный. Здесь у меценатствующего владельца подолгу гостили и работали В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. С. Суриков, К. А. Коровин, В. А. Серов, И. С. Остроухов, М. В. Нестеров, М. В. Врубель, М. Антокольский и другие художники. Начатая владельцем имения постройка церкви и при ней усыпальницы по рисункам В. М. Васнецова и В. Д. Поленова вызвала к жизни целый ряд производств, тесно связанных с оборудованием вновь строящихся зданий. При абрамцевской сельскохозяйственной школе были открыты различные мастерские и между ними в первую очередь столярная и резная. В этих

[1] Эскизы костюмов и декораций к опере «Снегурочка» В. М. Васнецова хранятся в Третьяковской галлерее.

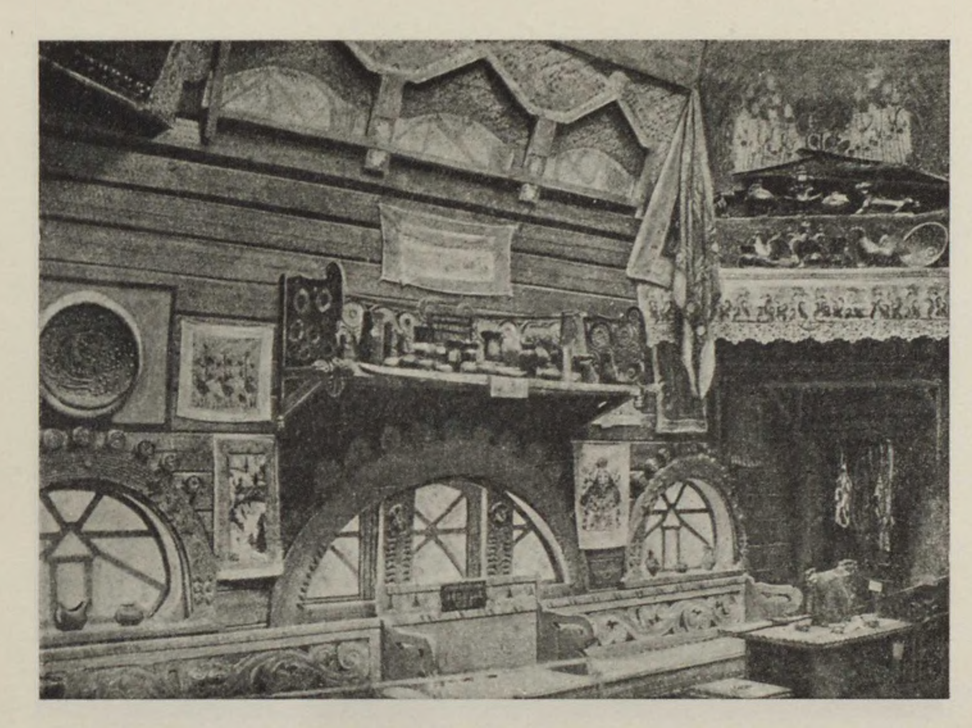
325. Композиция резной двери Е. Д. Поленовой

последних и стали исполнять в материале все предметы внутреннего убранства для возводимых зданий, рисунки для которых компановались в древнерусском стиле, как его понимала васнецовская группа. В дело было вложено немало сил и таланта, и результаты работ создали целую школу, которой увлекались не только в тесном кружке меценатствующей буржуазии, но которая имела влияние и на вкус средних классов. Новые мотивы, выходившие из абрамцевских мастерских, стали повторять резчики из окрестных деревень, сбывавшие свою продукцию в Москву через Кустарный склад и музей.

В распространении и насаждении «древнерусских» и народных мотивов резьбы абрамцевского периода деятельное участие приняли следующие художники: Е. Д. Поленова, А. Я. Головин, К. А. Коровин, А. П. Васнецов, С. В. Малютин и другие, дававшие свои композиции для исполнения кустарям. Мотивами, вдохновлявшими их творчество, служила, главным образом, старинная крестьянская утварь, собранная по инициативе Поленова по деревням Московской, Владимирской, Ярославской, Вологодской, Костромской и Нижегородской губерний. В то время ее еще очень много встречалось по крестьянским дворам. Это собрание частью попало в коллекции Московского Кустарного музея, а частью осталось в одной из зал абрамцевского помещичьего дома.

Особенно заметную роль в собирании старины и в проведении ее мотивов в творчество резчиков играла художница Е. Д. Поленова (1850 — 1898). В ней наиболее ярко отразилась народническая линия движения. Она не только создавала рисунки для резных изделий, но и в продолжение нескольких лет непосредственно руководила абрамцевской резной мастерской, сбывавшей свою готовую продукцию через Московский Кустарный склад и музей. В своих композициях, как она сама писала, ей хотелось «подметить и выразить те художественно-вымышленные образы, которыми живет и питается воображение русского народа». Рисунки ее были оригинальны, свежи и пользовались большим успехом (см. рис. 325). В 1893 году она перестала непосредственно руководить работами мастерской, но почти до самой смерти не теряла с ней связи. Ее лебединой песней были рисунки для столовой М. Ф. Якунчиковой, исполненные в 1897 году в сотрудничестве с декоратором А. Я. Головиным.

Вершин своего успеха работы этого рода достигли на Всемирной парижской выставке 1900 года, где по рисунку К. А. Коровина была выстроена целая «русская деревня». Конечно, это была не обыкновенная деревня средней или северо-восточной полосы России, но весь этот комплекс выросших в Париже зданий представлял собой поэтическое воссоздание тех деревянных, украшенных резьбою, затейливых и причудливых городов с высокими теремами, переходами, сенями, палатами и светлицами, которые хорошо знакомы всем по картинам и декорациям Васнецова и которые когда-то могли быть в Московской Руси. Эта деревня была сверху донизу набита разнообраз-



326. Внутренний вид Русского павильона на Парижской выставке 1900 года

ными деревянными резными изделиями, частью созданными непосредственно кустарями, частью исполненными по специальным рисункам художников в «древнерусском» стиле (см. рис. 326). Русская деревня Парижской выставки имела шумный успех у иностранцев и способствовала пропаганде русского искусства и русских кустарных изделий за границей. Многочисленные статьи, заметки и снимки с нее и с отдельных ее экспонатов наполняли в продолжение нескольких месяцев заграничные и русские периодические издания. Успех искусства московской группы[1] вызвал расширение производства. Княгиня Тенишева решила создать у себя в имении «Талашкино» в Смоленской губ. конкуренцию абрамцевским работам. В Талашкине предполагалось устроить мастерские по выработке новых моделей для имевшихся в районе кустарей. Для руководства мастерскими Тенишевой был приглашен художник С. В. Малютин. Начав с росписи балалаек, почему-то особенно культивировавшихся смоленской меценаткой,

[1] «Московской» ее стали называть потому, что большинство экспонатов было исполнено по рисункам художников-москвичей и в Московском Кустарном музее обслуживавшими его резчиками подмосковных кустарных гнезд: Сергиева, Лигачева, Хотькова, Абрамцева и др.



327. Деревянный резной барельеф для талашкинских зданий, работы С. В. Малютина

С. В. Малютин вскоре перешел на резьбу и оставил после себя в Талашкине целый ряд зданий, украшенных крупными декоративными порезками, исполненными по его рисункам местными резчиками. Это—«Теремок», «Театр» и несколько декоративных резных ворот с громадными фантастическими птицами рукописного типа, а также целый ряд предметов обстановки и внутреннего оборудования зданий (см. рис. 327).

Насколько, однако же, все эти попытки возродить древнерусский стиль в бытовом искусстве, сделанные художниками дореволюционной России, с характерным для нее разрывом между идеологией высших классов и народных масс, привели к действительно положительным, ценным результатам? Слабо разбираясь в экономических основах развития народного искусства и чрезмерно перегибая в сторону его якобы ничем не нарушаемого консерватизма, мелкобуржуазная группа художников исходила в своих, хотя и талантливых, но в большинстве случаев маложизненных произведениях не столько из непосредственного соприкосновения с народным творчеством, сколько из музейного изучения преимущественно древней-

ших памятников нашей резьбы, восходящих к XVII или даже к XVI векам. Чужды историческому подходу в оценке каждого произведения искусства, каждого памятника быта по тесной его связи с окружающими его условиями, эти художники брали старые формы утвари и мебели, вполне понятные и логичные в обстановке крестьянской избы или хором XVI—XVII веков, как нечто жизненно ценное и для бытовых условий конца XIX века. Созданное ими было по-своему оригинально и красиво, но, возрождая время Грозного или по меньшей мере Алексея Михайловича, они делали как бы скачок на двести-триста лет назад. При этом и древнерусское искусство далеко не всегда и не во всем правильно понималось и оценивалось. На первый план выдвигалась его примитивность, тяжеловесность, грубость. Рисунки той же Е. Д. Поленовой, одной из основоположниц нового направления, специально подчеркивали эту грубость, которая в руках исполнителей резчиков и столяров постепенно с каждым новым повторением изготовляемой вещи росла и выливалась в утрировку. Вся эта «берендеевщина», уместная на сцене, была совершенно несносна в домашней обстановке для повседневного пользования ею. До какой степени архаики в этом новом направлении доходили художники может дать понятие хотя бы шкаф, исполненный по рисунку и под наблюдением художника Головина и фигурировавший на выставке «Московских художников» в 1902 году[1]. В этом светлом березовом шкафу, отдаленно напоминающем наличник крестьянской избы, был устроен громадный, не несущий никаких функциональных обязанностей, декоративный верх в виде шпренгеля, занимавший одну пятую всей композиции в вышину. Гладкие половинчатые дверцы шкафа с жестяными, нарочито поржавленными накладками и громадными воротными петлями были проморены жидкой, грязножелтого цвета протравой. Створки изнутри были украшены рядами квадратных кусочков металла, набитых сверху и снизу криво и косо, в середине же помещался расписной растительный орнамент[2] (см. рис. 328). Художники, дававшие свои рисунки для воспроизведения кустарям, забывали, что в обстановке жилища всегда хочется известного уюта и спокойствия, и что этот уют и спокойствие в наше время понимаются иначе, чем в далеко ушедшую от нас эпоху. Проекты увлекавшихся новым направлением художников и их последователей давали грузную, не-

[1] Снимок с этого шкафа впервые был помещен в журнале «Мир искусства» за 1902 год.

[2] И. Э. Грабарь говорит об этом шкафе: «Мне кажется это до смешного бутафорским, театрально обстановочным и так и хочется пощупать, точно ли все из дерева, а не из папье-маше. Столовая М. Ф. Якунчиковой, работы Поленовой и Головина, казалась мне совершенной декорацией для очень причудливой феерии, талантливой, но дикой. Самая орнаментовка как-то ненужно груба, как-то оскорбительно назойлива этой грубостью. И что обидно, так это то, что во всем есть пропасть таланта. Становится больно и досадно, что этот талант намеренно уродуется» (*И. Грабарь*. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России, «Мир искусства», 1902, стр. 54).



328. Резной шкаф. С выставки Московских художников 1902 года. Работа А. Головина

уклюжую мебель, кроме резьбы еще нередко расписанную ползущими в разных направлениях разноцветными линиями. Исполненная кустарями часто из плохо просушенного материала, в теплом помещении она быстро обнаруживала свои технологические недостатки. И вполне прав был И. Грабарь, спрашивавший с других художественно-социальных позиций: «Неужели мы не скоро еще утратим эту забавную нежность к скрипящим и визжащим дверцам шкапов и к треснувшим столам? Неужели и в этом есть известная прелесть и свой cachet? В орнаментовке тоже хотелось бы большего изящества и, может быть, меньшего выжимания из себя во что бы то ни стало русского духа»[1]. В общем, если сравнить все произведения XIX века, исполненные в «древнерусском» стиле, с подлинными, нельзя не заметить, что основным принципом всех подлинных произведений народного искусства была ясная и логически построенная общая композиция, ничем не замаскированная, в которой детали никогда не загромождали главного. Все резные украшения только подчеркивали общую структуру вещи или целого сооружения, и почти никогда нельзя было встретить резных украшений, не имевших функционального назначения, а сделанных исключительно «красоты ради». Это гармоническое чувство меры, которое скрывается в каждом настоящем серьезном стиле, предохраняло подлинные произведения русского искусства от избытка фальшивых и ненужных украшений, которых не избежали многие из работавших в этой области даже крупных художников. Особенно сильно грешили отмеченными недостатками произведения резьбы, выходившие из талашкинской школы княгини Тенишевой, работами которой руководил в то время художник Малютин, в своих композициях страдавший нарочитой преувеличенностью деталей, излишним запасом материала и то чрезмерной сложностью и запутанностью замысла, то придуманной простотой и архаикой украшений[2].

Выходившие из талашкинских мастерских изделия были еще более грубы и неуклюжи, чем головинская продукция. Для их нарочитой архаизации применялись разнообразные средства: тут была и светлая грязнозеленая протрава, и вставки из крымских цветных камней, и позеленевшие старинные медные монеты, и какие-то цепочечки, и другие тому подобные аксессуары, и большой, совершенно излишний, запас дерева во всех резных изделиях, и крупных и мелких. Вся эта предвзятая изысканность вместе с дороговизной талашкинских изде-

[1] «Мир искусства», 1903, стр. 55.

[2] В 1903 году С. П. Дягилев в специальной статье, посвященной творчеству Малютина, писал о времени, предшествовавшем приглашению его в Талашкино на работу: «Декоратора из него не вышло, или лучше сказать, к театру он как то не пристроился, для сцены был, пожалуй, грубоват; иллюстратор из него тоже не выработался—он по природе был слишком чудной рисовальщик и слишком сложный колорист. Словом, от этого, пышавшего талантом мастера остался изнервничавшийся, полубольной человек, не знавший как и куда применить свои способности» (*С. П. Дягилев.* С. В. Малютин, «Мир искусства», 1903 г., стр. 155—159).

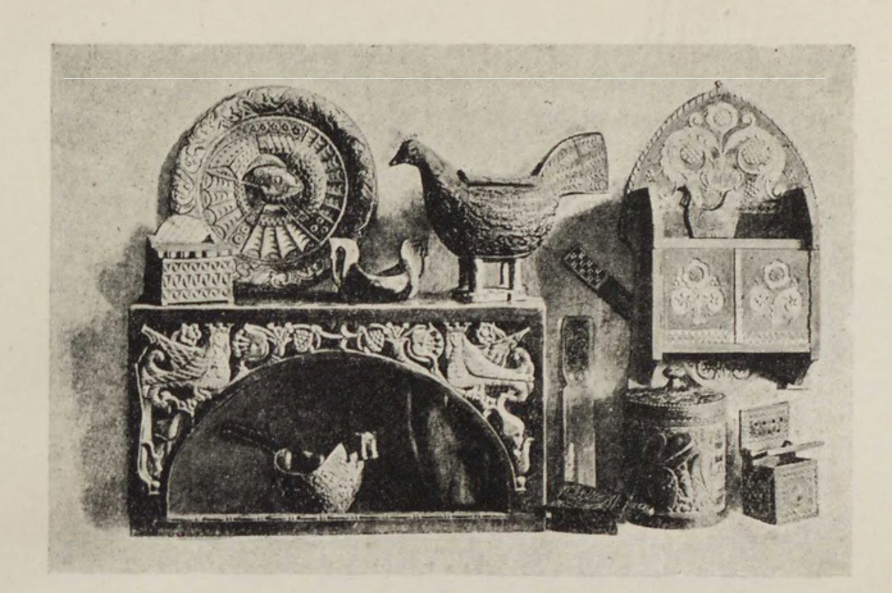
лий скоро привела к сокращению на них спроса. Пропаганда их за границей и выпущенные владелицей с целью рекламы специальные художественные издания, посвященные творчеству смоленских кустарей, не поправили дела. Талашкинская школа стояла особняком, ее потуги не имели корней, и сказочно дикое искусство, культивировавшееся Тенишевой, исчезло, не оставив следа среди резчиков смоленского края.

В 1900 году А. Н. Бенуа, указывая на недостатки русских резных изделий последнего времени, писал: «Зачем излишняя плотничная грубость работы? Разве грубость составляет неотъемлемую черту всякого чисто русского произведения?.. То же самое хотелось мне всегда сказать и про всю нашу новую мебель в русском стиле работы К. Коровина, Головина, Малютина, Врубеля и других, мебель столь интересную, красивую и приятную, но к сожалению столь грузную, неудобную и подчас аляповатую. Неужели еще долго мы будем находиться в заблуждении и воображать, что мы тогда только чисто по-русски творим, когда оставляем наше создание в сыром, еле оболваненном виде?»[1]. Приблизительно те же мысли двумя годами позднее высказывал и И. Э. Грабарь: «...разве это искусство,—писал он,— которому мы так подражаем, искусство эпохи Алексея Михайловича, было так грубо? Какая масса вещей, не только художественных и красивых, но и технически совершенных, дошла до нас от этой эпохи! Ошибочно думать, что мы ближе подойдем к духу народа, к старой Руси, если мебель будет несколько топорна, тяжела и в сущности адски неудобна. А если и дошли до нас грубые вещи, то не надо забывать, что мы успели с тех пор шагнуть вперед...»[2].

Однако интересно отметить, что сами подмосковные резчики-кустари все же сумели и на основе тех рисунков, какие им давали художники, работавшие в абрамцевском стиле, значительно развить и усовершенствовать свое дело. В Московском районе вплоть до настоящего времени целый ряд артелей занят резьбой из дерева разнообразных мелких и крупных изделий, вывоз которых за границу растет с каждым годом. Пользуясь старинными образцами кустарных музеев и рисунками и моделями эпохи Поленовой, подмосковные кустари за истекшие годы их видоизменили, многое наносное и надуманное в них отбросили и в таком переработанном виде образцы пустили на рынок (см. рис. 329). Немало интересных моделей создано за это время и самостоятельно самими резчиками без помощи художников. Среди таких мастеров особенно выделяется своими работами семья В. П. Ворноскова. Прекрасные по замыслу и блестящие по выполнению работы самого В. П. Ворноскова бессменно украшают вы-

[1] *А. Н. Бенуа.* Письма со Всемирной выставки, «Мир искусства», 1900 г., стр. 108.

[2] *Игорь Грабарь.* Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России, «Мир искусства», 1902 г., стр. 51—56.



329. Образцы кустарных изделий конца XIX века. Москва. Кустарный музей

ставки бытового искусства за последние 30 лет как в самом СССР, так и за границей. Работы его сыновей не менее интересны. Ворносковскими образцами постоянно пользуются в Хотьковском районе местные кустари.

Законен вопрос, что же будет дальше с нашей резьбой? «Будет ли у нас продолжаться вытеснение кустарного искусства фабричной продукцией, как это было бы при дальнейших успехах капитализма, или развитие пойдет по иному пути?—спрашивает А. В. Луначарский.—В самом деле, Маркс говорит о том, что безвкусная и антихудожественная эпоха капитализма сменится новой эпохой высокого расцвета искусства, когда победит пролетариат. Но если пролетариат побеждает в такой момент, когда капитализм еще не доел, не додавил кустарное искусство, или, допустим, тогда, когда от кустарного искусства остались только образцы,—то нельзя ли предположить, что новое пролетарское искусство будет немало черпать из этого источника и, может быть, будет видеть между своими тенденциями и этим искусством больше родства, чем, скажем, с искусством высоко развитого капитализма, а тем более капитализма гниющего»[1].

[1] *А. В. Луначарский.* Вместо предисловия, «Русская крестьянская игрушка», 1933.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные таблицы

Заставки

Иллюстрации в тексте

Глава I

Глава II

Глава III

Глава IV

Глава V

Глава VI

30*

Глава VIII

Глава IX

Глава X

Глава XI

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОПЕЧАТКИ

Стр.:	*Строка:*	*Напечатано:*	*Следует читать:*
22	5 св.	разными	резными
157	25 св.	«Блашно	«Брашно
291	Сноска	[1]) И. М. Снегирев. Московский Успенский Собор, М. 1856.	[1]) Арх. Оруж. Пал. Столб. 12286, лист 8.
294	9 сн.	Г. Г. Серановым-Подползиным	Г. Г. Сухановым-Подколзиным
476	6 св.	XVI века	XVIII века

Соболев—Резьба по дереву

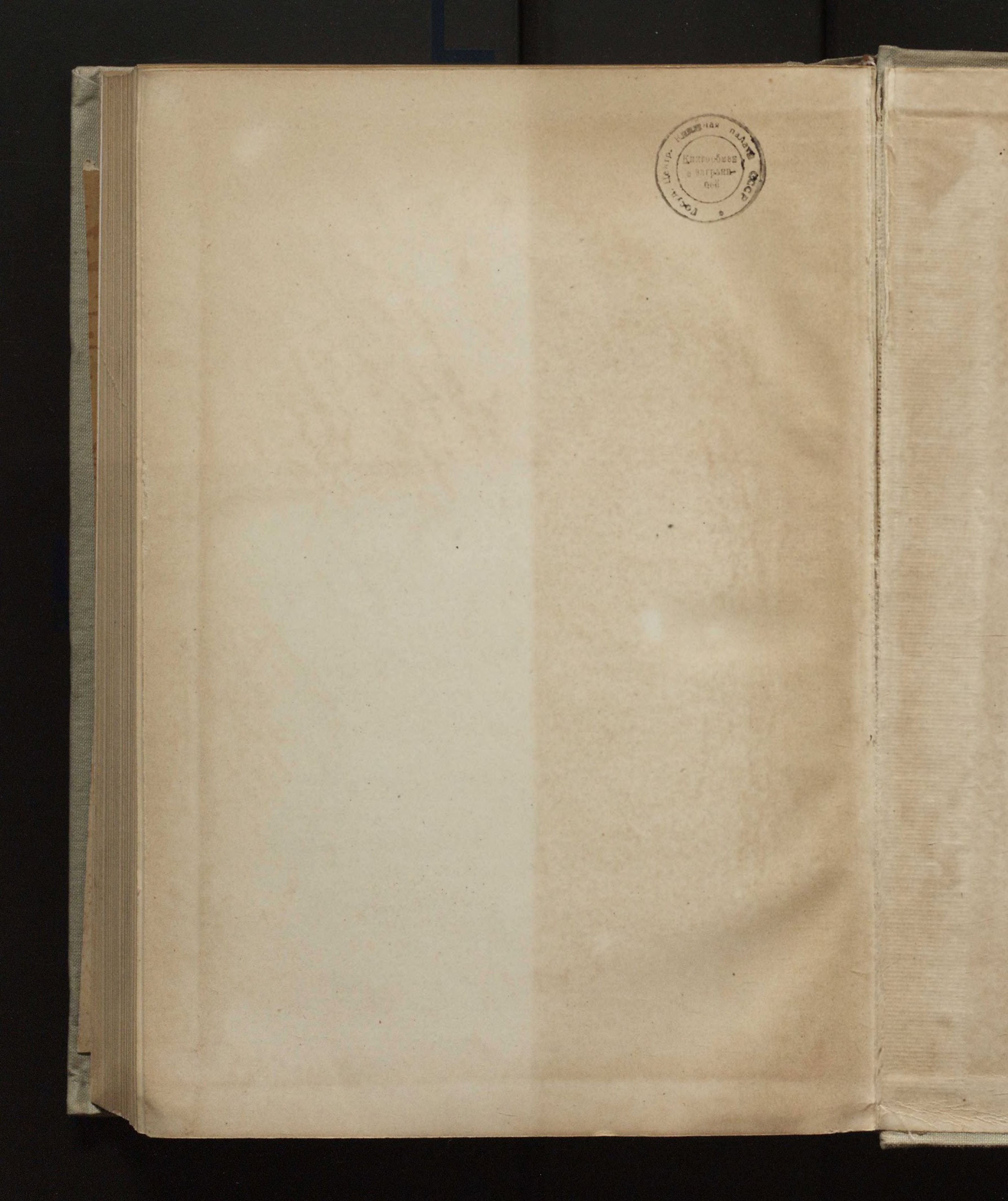
Редактор А. М. Эфрос
Художественная редакция
М. П. Сокольников
Лит.-технич. наблюдение
А. Н. Плавильщиков
Техред И. А. Подсухин
Наблюдение на производ.
М. И. Козлов

Сдано в набор 26. I. 34.
Подп. к печати 9. IX. 34.
Тир. 3300. Уполном. Главл.
Б-37889 А: 71. Инд. А-6.
Бум. 74×105/16. П. л.
30 + 9 вкладн. Ав. л. 17.
Тип. зн. на 1 бум. листе
91264. Зак. тип. 90.

Отпечатано в 16 типографии ОГИЗ треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный, 9.

Цена Р. 25.00

Перепл. Р. 3.00



N 11



